

Miriam Palacios Larrosa

Martín Peláez o la redención del  
cobarde: vicisitudes de una figura  
cívica en el teatro áureo

Director/es

Montaner Frutos, Alberto

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza  
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

MARTÍN PELÁEZ O LA REDENCIÓN DEL  
COBARDE: VICISITUDES DE UNA FIGURA  
CIDIANA EN EL TEATRO ÁUREO

Autor

Miriam Palacios Larrosa

Director/es

Montaner Frutos, Alberto

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**  
**Escuela de Doctorado**

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

2022





**Universidad**  
Zaragoza

## Tesis Doctoral

# **Martín Peláez o la redención del cobarde: vicisitudes de una figura cidiana en el teatro áureo**

Autora

Miriam Palacios Larrosa

Director

**D. Alberto Montaner Frutos**

Facultad de Filosofía y Letras / Escuela de Doctorado  
2022



**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Departamento de Filología Española**  
(Programa de doctorado en Literaturas Hispánicas)



**MARTÍN PELÁEZ O LA REDENCIÓN DEL COBARDE:  
VICISITUDES DE UNA FIGURA CIDIANA EN EL TEATRO  
ÁUREO**

**Tesis doctoral presentada por**

**Miriam Palacios Larrosa**

**bajo la dirección del Doctor D. Alberto Montaner Frutos**

en cumplimiento del requisito para optar al título de  
Doctora en Filosofía y Letras

ZARAGOZA

2022





**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Departamento de Filología Española**  
(Programa de doctorado en Literaturas Hispánicas)



**MARTÍN PELÁEZ O LA REDENCIÓN DEL COBARDE:  
VICISITUDES DE UNA FIGURA CIDIANA EN EL TEATRO  
ÁUREO**

Doctoranda: MIRIAM PALACIOS LARROSA

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Alberto Montaner Frutos, presentada en el Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza.

VºBº.

El Director de Tesis

Alberto Montaner Frutos

La doctoranda

Miriam Palacios Larrosa

2022



La presente tesis doctoral se inscribió en las actividades del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, con subvención de Fondos Feder, FFI2009-13058: Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos I y II y del Proyecto de I+D PGC2018-095757-B-I00: Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas I y II, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través de la Agencia Estatal de Investigación, y cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER.



## RESUMEN

Este trabajo pretende estudiar la evolución a través de la Edad Media y el Siglo de Oro del episodio de origen épico y medieval del caballero Martín Peláez, un noble asturiano que es llamado por el Cid para luchar en el cerco de Valencia, quien pese a su noble ascendencia y aire gallardo es cobarde. Rastreamos todas las fuentes conocidas y disponibles en las que se recupera este episodio del que en términos de Rodiek (1995) y la tematología podemos establecer como esquema argumental recurrente o argumento recurrente. El primer estadio lo forma la historiografía medieval desde la *Crónica de Castilla* hasta un total de seis fuentes. La siguiente fase es el romancero cronístico del siglo XVI a través de las compilaciones que más recrean la materia cidiana. La última etapa estudiada es la dramaturgia áurea, donde adherida al popular género de la comedia nueva experimentará cuatro adaptaciones teatrales fechadas en 1603, 1608 o 1610, 1658 y 1660, lo que permite apreciar una evolución interna de la comedia lopesca a la par que trazar la evolución argumental en torno al personaje. Pretendemos con ello dar cuenta de cómo el núcleo argumental del episodio persiste en sus variantes en una pluralidad de contextos históricos y variación diafásica intraliteraria que superponen y complican el cambio semántico de la primera concatenándose. En el núcleo que lo hace perdurable se halla su destino heroico.

**Palabras clave:** Martín Peláez, argumento recurrente, tematología, materia cidiana, crónicas alfonsíes, romancero cronístico, comedia nueva.

## ABSTRACT

This work aims to study the evolution through the Middle Ages and the Golden Age of the episode of epic and medieval origin of the knight Martín Peláez, an Asturian nobleman who is called by the Cid to fight in the siege of Valencia, who despite his noble descent and dashing air is cowardly. All the known and available sources in which this episode is recovered are traced. In terms of Rodiek (1995) and the thematology, we can establish as a recurring plot scheme or recurring plot. The first stage is formed by medieval historiography from the *Crónica de Castilla* to a total of six sources. The next phase is the sixteenth-century chronicle *romances* most recreating the Cidian matter. The last stage studied is the Golden Age dramaturgy, when adhering to the popular genre of the *comedia nueva*, it will undergo four theatrical adaptations dated in 1603, 1608 or 1610, 1658 and 1660. It allows to appreciate an internal evolution of Lope de Vega's comedy while tracing the plot development around the character. We intend to account for how the plot core of the episode persists in its variants in a plurality of historical contexts and intraliterary diaphasic variation that overlap and complicate the semantic change of the first concatenating. At the core that makes it enduring is his heroic destiny.

**Key words:** Martín Peláez, recurring plot, thematology, Cidian corpus, alphonsine chronicles, chronicle ballads, Spanish Golden Age comedy.

*A mi padre in memoriam*





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
AGRADECIMIENTOS	25
PROLEGÓMENOS	29
Presentación y objetivos	31
Estado de la cuestión	35
PARTE I: MARTÍN PELÁEZ EN LA NARRATIVA	47
Introducción	49
Capítulo Uno: En las crónicas	51
1.1 Introducción	53
1.2 <i>Crónica de Castilla</i>	56
1.3 <i>Crónica abreviada</i> , de don Juan Manuel	62
1.4 <i>Crónica de 1344</i> , del conde de Barcelos	66
1.5 <i>Compendio historial</i> , de Diego Rodríguez de Almela	68
1.6 <i>Crónica particular del Cid</i>	70
1.7 <i>Crónica General Vulgata</i> , editada por Florián de Ocampo	75
1.8 Conclusión	76
Capítulo Dos: En el Romancero	79
2.1 El Romancero: caracterización	81
2.2 El Romancero del Cid y la serie de Martín Peláez	84
2.2.1 Romance “Cercada tiene a Valencia”	86
2.2.2 Romance “A solas le reprehende”	88
2.2.3 Romance “De vuestra honra el crisol”	89
2.2.4 Romance “Corrido Martín Peláez”	90
2.2.5 Romance “Por la mano prende el Cid”	91
2.2.6 Un comentario sobre el romance “Acabado de yantar”	93
2.2.7 Conclusión	94

Capítulo Tres: Síntesis de las variaciones argumentales	97
PARTE II: MARTÍN PELÁEZ EN EL DRAMA DEL SIGLO DE ORO	107
Capítulo Cuatro: Condicionantes generales	109
4.1 Introducción	111
4.2 Las convenciones genéricas de la comedia nueva	111
4.2.1 Antecedentes	111
4.2.2 Comedia nueva	115
4.2.3 La doctrina del <i>Arte Nuevo</i>	117
4.3 El tipo de adaptación de los materiales épico-legendarios medievales al teatro áureo	123
4.3.1 Etapas y autores	124
4.3.2 La temática histórica	127
Capítulo Cinco: Obra 1. <i>Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia</i> (1603)	133
Capítulo Seis: Obra 2. <i>El cobarde más valiente</i> (1610 o 1612)	151
Capítulo Siete: Obra 3. <i>El noble siempre es valiente</i> (1658)	171
Capítulo Ocho: Obra 4. <i>Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez</i> (1660)	183
Capítulo Nueve: Un personaje para un género. Síntesis del proceso Evolutivo	210
CONCLUSIONES	215
BIBLIOGRAFÍA	231

ANEXOS	275
Anexo I: Transcripción de los principales episodios cronísticos dedicados a Martín Peláez	277
Anexo II: Transcripción de los romances dedicados a Martín Peláez	307



## INTRODUCCIÓN

Las glorias militares, que antes eran las preferidas de la Historia, han perdido mucho de su interés. La milicia no es ya el ejercicio que desarrolla las más nobles virtudes sociales; éstas brillan preferentemente en otros esfuerzos más admirados y provechosos que el bélico, y la Historia no busca ya el preparar a los pueblos para las tradicionales guerras del odio racial, sino para los nuevos pugilatos de la cultura. Mas aparte de que este cambio de ideas no puede arrancar su importancia al elemento militar de la Historia, la vida del Cid nunca tuvo como principal ese aspecto guerrero que alguien puede creer único en ella, y que es único en la vida de otros héroes análogos, como, por ejemplo, Roldán. El Cid ofreció siempre un mayor interés humano, palpante en su grande obra contrariada y desagrada.

(Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, I, p. II)

Hace ya muchos años en Lyon tuve mi primer contacto con la investigación literaria. Cursé allí dos seminarios de tercer ciclo dedicados a la historia cultural de la Edad Media y a las preceptivas del Siglo de Oro, a partir de los cuales desplegaría, casi con tantas vicisitudes como las del personaje sobre el que versan estas páginas, el primer borrador de este proyecto.

Mi recorrido académico y profesional me ha llevado por muchos contextos de estudio literario. Entre toda la maraña crítica e interpretativa, he logrado mantener a flote los objetivos del plan de investigación gracias a los trabajos del que en Lyon fue mi tutor y es ahora director de esta tesis doctoral.

Las líneas que aparecen en el “Propósito” del examen histórico que don Ramón dedica a la figura de Rodrigo Díaz citadas más arriba son la herencia y punto de partida para quien se inicie en los asuntos cidianos. Apunta Menéndez Pidal que el Cid fue un héroe tan celebrado en la épica como otros, pero más *humano*<sup>1</sup> que ellos, factor en el que encontraríamos la raíz de sus incontables correrías también como personaje literario posteriores al cantar de gesta que le sirve como punto de

---

<sup>1</sup> Cursiva mía.

partida.<sup>2</sup>

La figura del Cid ha desencadenado una materia tan vasta como casi mil años.<sup>3</sup> Sus contemporáneos ya hablaban de él.<sup>4</sup> Inmortalizado por el *Cantar*, es sin embargo en las crónicas de los siglos XI y XII donde se registran sus primeros pasos histórico-literarios.<sup>5</sup> La ampliación exponencial a la que se ve sometida la leyenda desde su muerte resume en buena parte la literatura en lengua castellana entre los siglos XII-XIII y el XVII.

La modalidad épica tiene inextricables relaciones con la historiografía, tanto en la Edad Media como en el Siglo de Oro, como se ve en la pervivencia, difusión y reelaboración de los temas épicos medievales y áureos en otros géneros literarios, en especial el teatro, pero también en otras manifestaciones artísticas. El mundo de las crónicas sigue siendo un terreno donde queda mucho por recorrer,<sup>6</sup> y a su

---

<sup>2</sup> La edición del *Cantar de mio Cid* de Montaner de 1993, y las sucesivas versiones corregidas y ampliadas en 2007, 2011 y 2016 ofrecen, además, una actualización bibliográfica de todos los estudios dedicados al Cantar. Por otro lado, Alberto Montaner ha sido Investigador Principal de cinco proyectos nacionales y miembro de dos internacionales que partían del ámbito de actuación desde la figura y la materia cidianas (núcleo indudable de la épica hispánica de su proyección internacional): *Génesis y Evolución de la Materia Cidiana en la Edad Media y el Siglo de Oro* (ref. HUM2005-05783), de 2005 a 2008; *Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos* (ref. FFI2009-13058), de 2010 a 2012; *Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos II* (ref. FFI2012-32231), de 2013 a 2015; *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas I* (ref. FFI2015-64050-P), de 2016 a 2018 y *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II*, de 2019 a 2021. Respectivamente: HUM2005-05783 GEMCEMYSO; FFI2009-13058 FEHTYCH; GDRE AILP/ ENG IALP 200309; FFI2011-15728-E CICAHR; FFI2012-32231; FEHTYCH II y FFI2015-64050-P MEHHRLYN y MEHHRLYN\_02.

<sup>3</sup> Véase Rodiek (1995).

<sup>4</sup> El sobrenombre de ‘campeador’ tiene una forma latina en *campidoctor* y una árabe en *qanbiyatur*, de الكنبيطور «alkanbīṭūr» o القنبيطور «alqanbīṭūr», pues así viene recogido en las crónicas coetáneas, no conservadas pero transmitidas a través de nuevas versiones. Véase José Ramírez del Río, “La descripción del *sayyid* árabe en una fuente levantina del siglo XI y el sobrenombre del Cid”, *Sharq al-Andalus*, 20 (2011-2013), pp. 21-40. Una primera versión de este trabajo, junto a otros de igual interés, pudieron escucharse en el Congreso internacional *Qanbiyatur / Campidoctor: El Cid en las fuentes árabes, latinas y medievales*. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (ILCyL) y Junta de Castilla y León, en Burgos, en noviembre de 2006. Véase Montaner, (2017), sobre el corpus cidiano: de los primeros textos al Cantar de mio Cid.

<sup>5</sup> Rodiek (1995). Remitimos de nuevo a Montaner (2017).

<sup>6</sup> Fernández Ordóñez.

vez su relación con el romancero sigue siendo confusa. En estas fuentes encontramos no obstante la caracterización primera de los personajes que forman el entramado cidiano.

Entre los rasgos de humanidad que se le han atribuido al Cid en diversas apariciones literarias están su valentía, la medida (para el Cid épico), su genio militar y el ser un jefe ejemplar.<sup>7</sup> Estos rasgos se plasman a la perfección en uno de los episodios que conforman la materia cidiana, el del caballero asturiano Martín Peláez, que el Cid transformará de cobarde en valiente. A la evolución de este mismo episodio de origen medieval y sus reelaboraciones teatrales áureas dedicamos el presente trabajo.

*Audentis Fortuna iuvat.* La suerte favorece a los valientes. El verso de Virgilio<sup>8</sup> podría resumir lo que le sucede al guerrero Martín Peláez, pues su suerte cambia cuando finalmente se decide ir al encuentro de su destino que, como noble, será dar la talla en el combate. La ‘cobardía’ se define como “cualidad de cobarde” (DUMM, 2009, s. v.), y a su vez de ‘cobarde’ se lee “Se aplica a la persona que siente mucho miedo en los peligros o que no se atreve a exponerse con ellos y, correspondientemente, a sus acciones, actitud” (DUMM, 2009, s. v.) y “Pusilánime, sin valor ni espíritu para afrontar situaciones peligrosas o arriesgadas” (DRAE, 2021, s. v.).

Este tema tan literario enlaza directamente con la épica como género, en tanto que ha sido y está íntimamente relacionado con el mundo militar, que más recientemente conceptuará la cobardía como delito de desertión (cf. Vallejo, 1993). El interés de tratar con mayor o menor brevedad la cobarde actuación de uno de los caballeros de confianza de un caudillo militar cambia a lo largo del tiempo, en función del contexto sociocultural en que se inserta. Cuando ese cambio también se produce en los moldes genéricos que lo acogen, el estudio de dicha evolución gana en atractivo, pues la evolución de los argumentos a través de la historia literaria constituye un rico campo de estudio, por cuanto permite explorar los intereses de los autores y del público de cada época.

---

<sup>7</sup> A ello habría que sumar el ser afortunado (Montaner, 2007).

<sup>8</sup> *Æneis*, X.284, y el similar «*audentes deus ipse iuvat*» Ovidio, *Metamorphoses*, X.586. *Del omnia vincit* también le somos deudores.

La cobardía en la literatura, contraparte del esfuerzo bélico que menciona Menéndez Pidal, es tan antigua como la literatura épica, pero por remontarnos a un antecedente, podríamos mencionar la Biblia, donde la cobardía vendría a ser una falta de confianza en la divinidad. Por ejemplo, dice el Deuteronomio 31: 6. “Esforzaos y cobrad ánimo; no temáis, ni tengáis miedo de ellos, porque contigo marcha el Señor tu Dios, y él no te dejará ni te desamparará” (Dt 31: 6). Miedo y cobardía con frecuencia se entremezclan, siendo uno resultado del segundo. En el Génesis 12: 10-20, Abraham le pide a su mujer Sara que mienta a los egipcios diciendo que es su hermana por miedo a que la maten. La mentira es casi consustancial a ese comportamiento, de modo que cobardía, miedo y mentira vendrán de la mano.

En *Las siete partidas* vemos aludida la cobardía en la Partida Segunda, donde Alfonso X habla de los emperadores, reyes y grandes señores en cuyo poder está la Justicia temporal, y se habla de “Cuáles deben ser, como enderezar sus vidas y sus reinos, y los pueblos como deben temer a Dios y a ellos”,<sup>9</sup> atribuyendo el sentido bíblico, y en el Título IX “Quál debe el rey seer á sus oficiales, et á los de su casa et de su corte, et ellos á él. Ley XXX”<sup>10</sup> leemos: “Retraer en los fechos ó en las cosas como fueron, ó son ó pueden ser [...] asi como si quisieren castigar á home escaso diciendol enxemplos de homes grandes, et al cobarde de los esforzados: et de manera deben catar para retraer de guisa que digan por palabras complidas et apuestas lo que dixieren, et que semeje que saben bien aquello que dicen [...] como, si fuere cobarde, decirle que es esforzado, et al esforzado jugarle de cobardia; et esto debe ser dicho de manera que aquel á quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel haya de placer”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> El encabezamiento completo reza: “Este es el segundo libro destas Siete Partidas que fabla de los emperadores, et de los reyes et de los otros grandes señores en cuyo poder es la justicia temporal; quales deben ser, et como han de enderezar a sí, et a sus vidas et a sus regnos, et servirse dellos; et los pueblos como deben temer a dios et a ellos”.

<sup>10</sup> RAH (1807: 56).

<sup>11</sup> RAH (1807: 85-86), *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo segundo. Partida Segunda y Tercera. 1807. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera-0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htm](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera-0/html/01f12004-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm)



En la literatura castellana medieval, en el propio *Cantar de mio Cid*, dos son los cobardes por excelencia, aunque no sea esa su única vileza: los infantes de Carrión.<sup>12</sup> En el célebre pasaje de los leones, así como en batalla contra los moros del rey Bucar, se muestran asustadizos, y así se trasladará al romance “Pavura de los condes de Carrión”, también conocido como “Acabado de yantar”, donde hará una fugaz aparición Martín Peláez.<sup>13</sup>

En el *Conde Lucanor* el Cuento XXIV “Lo que sucedió a un rey que quería probar a sus tres hijos”, leemos:<sup>14</sup>

Un día hablaba el Conde Lucanor con Patronio, su consejero, y le dijo:

-Patronio, en mi casa se crían y educan muchos mancebos, que son hijos de grandes señores o de simples hidalgos, y en los cuales puedo ver cualidades muy diferentes. Por vuestro buen juicio y hasta donde os sea posible, os ruego que me digáis quiénes de esos mancebos llegarán a ser hombres cabales.

-Señor conde -contestó Patronio-, esto que me decís es difícil saberlo con certeza, pues no podemos conocer las cosas que están por venir y lo que preguntáis es cosa futura, por lo que no podemos saberlo con certidumbre; mas lo poco que de esto podemos intuir es por ciertos rasgos que aparecen en los jóvenes, tanto por dentro como por fuera. Así podemos observar por fuera que la cara, la apostura, el color, la forma del cuerpo y de los miembros son un reflejo de la constitución de los órganos más importantes, como el corazón, el cerebro o el hígado. Aunque son señales, nada podemos saber por ellas con exactitud, pues pocas veces concuerdan estas, ya que, si unas apuntan una cualidad, otras indican la contraria; con todo, las cosas suelen suceder según los indicios de estas señales.

»Los indicios más seguros son la cara y, sobre todo, la mirada, así como la apostura, que muy pocas veces nos engañan. No penséis que se llama apuesto al ser un hombre guapo o feo, pues muchos hombres son bellos y gentiles y no

---

<sup>12</sup> Sobre el tipo épico del cobarde "afeminado", véase Montaner (2015), “Tipos y motivos épicos: Los poemas homéricos y el *Cantar de mio Cid* en paralelo”.

<sup>13</sup> En el CMC, dice Álgar Fáñez: “De natura sodes de los de Vanigómez, / onde salien condes de prez e de valor, / más bien sabemos las mañas que ellos han oy (vv. 3343-3345), refiriéndose con ironía a las virtudes de los infantes. Véase Boix Jovaní (2013) y Sáez (2014). Más adelante veremos como en la reelaboración romancesca del episodio se intercala la figura de Martín Peláez.

<sup>14</sup> [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/00052e2a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html). Consultado el 20.07.2022.

tienen apostura de hombre, y otros, que parecen feos, tienen mucha gracia y atractivo.

»La forma del cuerpo y de los miembros son señales de la constitución del hombre y nos indican si será valiente o cobarde; aunque, con todo, estas señales no revelan con certeza cómo serán sus obras. Como os digo, son simples señales y ello quiere decir que no son muy seguras, pues la señal sólo nos hace presumir que pueda ocurrir así. En fin, estas son las señales externas, que siempre resultan poco fiables para responder a lo que me preguntáis. Sin embargo, para conocer a los mancebos, son mucho más indicativas las señales interiores, y así me gustaría que supieseis cómo *probó un rey moro a sus tres hijos, para saber quién habría de ocupar el trono a su muerte*. Cuento XXIV “Lo que sucedió a un rey que quería probar a sus tres hijos”,

Destacamos a Patronio dirigiéndose al Conde: “La forma del cuerpo y de los miembros son señales de la constitución del hombre y nos indican si será valiente o cobarde; aunque, con todo, estas señales no revelan con certeza cómo serán sus obras”.

En la literatura medieval francesa, Dang (2001) repasa la cobardía del guerrero hasta la conquista del poder en *Le Roman de Thèbes*, *Le Roman de Troie* y *Le Roman d’Eneas*, obra esta última que completa la trilogía de novelas de la antigüedad, como partes de un mismo proyecto didáctico.<sup>15</sup>

En el teatro del Siglo de Oro los cobardes, rufianes y traidores son a veces rasgos del mismo personaje (Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002).<sup>16</sup> El

---

<sup>15</sup> En el trabajo de Dang (2001), titulado “De la lâcheté du guerrier à la maîtrise du prince : Eneas à la conquête du pouvoir” llamamos la atención sobre el hecho lingüístico de que a pesar de que la palabra ‘cobarde’ en castellano proviene del francés *couard* (DRAE, 2021), el término *lâcheté* es el seleccionado en francés. El *Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>) la define como “**B.** Manque de bravoure, de courage, notamment devant le danger (d’une personne et *p. méton.* de son comportement); *p. méton.* manifestation de cette attitude. Synon. *couardise, poltronnerie. Fuir par lâcheté*, mientras que define *couardise* como “**A. 1.** Caractère de couard; manque de courage dans le comportement. Synon. *lâcheté, peur, pusillanimité*; anton. *hardiesse, héroïsme.*”

<sup>16</sup> A propósito del tema de la esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro, “Los peregrinos estaban muy mal vistos en la España de los Siglos de Oro. De todos era sabido que entre sus filas se escondían delincuentes, prófugos, esclavos fugados, maleantes, desertores y

tono cómico con que se presentan, del que sin duda carecerían los precedentes medievales, sería la mayor transformación. El contexto social y moral de la cobardía y las implicaciones políticas frente a la traición, por ejemplo, habrán de cambiar.

Nuestro trabajo se enmarca en el estudio de la génesis y evolución de la materia cidiana de la Edad Media y el Siglo de Oro y pretende describir el proceso evolutivo de un personaje surgido al calor de la reelaboración legendaria de la materia cidiana: el caballero asturiano Martín Peláez.<sup>17</sup> Resulta peculiar frente a otros compañeros de armas como Minaya Álvar Fáñez, García Ordóñez, Muño Gustioz, Diego Téllez, Martín Muñoz, Álvar Salvadórez, Galín García, Asur González, Gonzalo Ansúrez o Álvar Díaz, que Martín Peláez no aparezca en el *Cantar* y otros personajes que sin haber sido confirmada su veracidad, aparecen en la literatura, como Pero Bermúdez, Martín Antolínez o Félez Muñoz.

Hemos localizado la presencia del personaje en un total de dieciséis obras: seis pasajes cronísticos medievales, seis romances librescos del siglo XVI,<sup>18</sup> y cuatro dramas del siglo XVII. El presente trabajo pretende analizar el desarrollo, ampliación y adaptación del argumento a lo largo de todas esas apariciones, teniendo en cuenta los contextos genéricos y socioculturales. La poco estudiada, pero relevante y extendida presencia del tema en diversas épocas y géneros de la literatura española justifica su establecimiento como tema objeto de estudio de la presente tesis doctoral, pues trata, en primer lugar, un tema atractivo en sí mismo. En segundo lugar, muestra la pervivencia del tema de origen épico y su papel en la trama cidiana, a la par que una evolución de la comedia nueva a través de autores que, aunque habitualmente se consideren secundarios, son representativos del “comediógrafo medio” de la segunda mitad del siglo XVII, lo

---

gentes de mala vida que huían de la justicia”, cita Clemencín en sus comentarios al *Quijote*, en Peña Tristán, 2012, n. 62, p. 47. Tesis doctoral (donde por errata en la nota se lee “Celemín” en lugar de Clemencín). Cf. Salomon (1985) y Andioc (1976). La edición de Clemencín está disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/indice-de-las-notas-de-d-diego-clemencin-en-su-edicion-de-el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-con-muchas-referencias-a-pasajes-oscuros-y-dificultosos-del-texto-y-a-la-historia-de-la-literatura-espanola-de-mr-tickmon-0/>.

<sup>17</sup> Ver el Estado de la cuestión, p. 34 y ss.

<sup>18</sup> Todos los romances en los que aparece son cronísticos o nuevos, y por lo tanto quedarían fuera de la esfera de lo medieval.

cual permite además poner de manifiesto que estos autores, aun siendo conocidos, no están lo suficientemente estudiados y, en consecuencia, se echan de menos ediciones modernas de sus obras. Finalmente, pretende apreciar la evolución interna de la comedia nueva como género.

La división del trabajo es tripartita. En el primer apartado, titulado "Prolegómenos", se presentan el estudio y los objetivos, junto a la metodología, y se establece el estado de la cuestión. A continuación, la Parte I rastrea la presencia del tema en las crónicas medievales y el romancero. La Parte II se dedica a la presencia del tema en las cuatro adaptaciones dramáticas realizadas en el Siglo de Oro. Al inicio de la Parte II se enuncian los condicionantes generales que supone el género de la comedia nueva, y tras examinar cada una de las obras se concluye con una recapitulación que sintetiza el proceso evolutivo y que trata de explicar la problemática de la actualización de un paradigma argumental en condiciones de variación diacrónica extraliteraria, es decir, con cambio histórico de contexto sociocultural, y de variación diafásica intraliteraria, es decir, con cambio de género.

*Zaragoza, 21 de agosto de 2022*

## AGRADECIMIENTOS

*A Alberto Montaner, para quien todo testimonio de gratitud será insuficiente, así como difícil saldar con él una deuda de tantos años de confianza y preceptos.*

*A los Proyectos del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, con subvención de Fondos Feder, FFI2009-13058: Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos I y II y PGC2018-095757-B-I00: Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas I y II, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través de la Agencia Estatal de Investigación, y cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER, gracias a los cuales he podido financiar una parte de los trabajos que resultan en esta tesis doctoral.*

*A Adrián Fanjul, de la Universidad de São Paulo, por acogerme en un Departamento, una Universidad y un país sin el cual ya no se explica toda una vida.*

*A Juan Carlos Conde, de la Universidad de Oxford, por tener a bien aceptarme para realizar una estancia de investigación gracias a la cual fueron posibles muchas realizaciones, empezando por la de un sueño.*

*A Robert Folger y Stephanie Beréziat-Lang, de la Universidad de Heidelberg, por su invitación para realizar una estancia de investigación que sencillamente lo cambió todo y sin la que seguramente este trabajo no habría podido llegar a concluirse.*

*A Ricardo Duerto, Yolanda Pérez Sinusía y Mapi Villagrasa, del Departamento de Español de la Escuela Oficial de Idiomas n.º1, por tantas lecciones, tantos planes y por ser el puente entre el pasado y todo lo demás. A ellos debo también haber reencontrado a Beatriz, pues una parte del recorrido que ha seguido este trabajo fue gracias a ella.*

*Al Departamento de Lengua castellana y Literatura del IES Valdespartera 2020/21, por recordarle al alma una vocación dormida, en especial a Cristina Bartolomé, compañera que, por voluntad propia, tanto hizo por avivarla y, sin proponérselo, todavía más.*

*Al Departamento de Lengua castellana y Literatura del IES La Azucarera 2021/22, que*

*generosamente me permitió asumir grupos cuyo temario en literatura medieval y del Siglo de Oro me mantendrían todo el año no muy lejos de este proyecto, con mención especial a quien ocupaba entonces el cargo de Jefa de Departamento, Elisa de Pablo; creo que no fue por azar que una edición crítica del Cantar de mio Cid fue la que supo decirnos dónde nos habíamos visto antes.*

*También del IES La Azucarera, les agradezco a M.<sup>a</sup> Jesús López y Raquel Bayo el haber sido esas compañeras y guías hechas realidad que una siempre quiere encontrarse allí donde va —a los quince años y con todos estos más—, que la mantienen a una centrada en todo lo que de verdad y al mismo tiempo es importante, aunque a veces, casi todas, ni puedas entender por qué.*

*A todos mis profesores de la licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza, pues todos ellos y sus clases han aparecido en algún momento en alguna de las páginas leídas o escritas para este trabajo.*

*A mi familia, en especial a mi madre, por volver a nutrirme después de cada viaje y cada aventura, y a mi hermana Rut, cicerone en la Facultad de Filosofía y Letras que, junto a su troupe de estudiantes de Biblioteconomía, alumnas todas ellas de Alberto Montaner, marcó mi camino más de lo que habría podido adivinarse entonces.*

*A mis colegas y amigas Pilar y Patricia, que tanto, tanto, me han aguantado desde aquellas clases de literatura medieval y de francés en la Facultad. Vaya un recuerdo especial al enlace Lyon-Turín por el que juntas nos empezamos a asomar a la vida adulta entre trenes desde la Gare de Perrache, aperitivo y fiestas de carnaval. Como atravesar los Alpes nevados en invierno, todo es siempre mejor en vuestra compañía.*

*A “Les amis de Lyon”, por darle sentido a un camino arriesgado.*

*A Verónica, amiga del alma.*

*A Óscar, por saber comprenderme sin explicarme, escucharme cuando me explico y encender la luz cuando estaba a oscuras.*

*Zaragoza, 21 de agosto de 2022*

# PROLEGÓMENOS





## PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

*Ca uso faze maestro,  
e virtud es exerciçio:  
al siniestro faze diestro  
el deleite del offiçio.*

(Marqués de Santillana, *Coplas al muy exçellente e muy virtuoso señor don Alfonso, Rey de Portugal*, copla VI)

### Justificación del tema de estudio

En la Introducción se han expuesto algunos antecedentes literarios de la cobardía, estableciendo esta falta como un tema en sí mismo. Remitimos al título dado a este trabajo, *Martín Peláez o la redención del cobarde: vicisitudes de una figura cidiana en el teatro áureo*, para ampliar la significación. Como iremos viendo, el personaje de Martín Peláez brota en la literatura como epítome de cobarde transformado, del cobarde que deja de serlo, pasando a ser valiente, es decir, el cobarde *redimido*. El uso de este adjetivo destacado en cursiva encajaría en la siguiente acepción de la forma verbal de la que deriva: “5. tr. Poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia” (DRAE, 2021, s. v.). El agente de esa acción, con las variaciones que veremos en las sucesivas páginas, es el Cid. Por obra de esta invención literaria, la materia cidiana se amplía traspasando siglos, de ahí el subtítulo de este trabajo, que tiene como parte central los vaivenes del personaje en las cuatro obras dramáticas del siglo XVII en las que lo vemos comparecer.

Lo que nos proponemos, por lo tanto, es estudiar la evolución a través de la Edad Media y el Siglo de Oro del tema de origen épico y medieval del caballero del Cid Martín Peláez. El episodio de la educación por el Cid del cobarde Martín Peláez hasta convertirlo en un leal caballero es un caso de pervivencia de temas épicos en el teatro del Siglo de Oro (cf. Menéndez Pidal, 1959). En el caso cidiano, los aspectos a los que se ha dedicado una mayor atención son, el romancero (cf. Escobar, 1963; Martin, 1997) y la historiografía, especialmente en lo referente a las crónicas particular y popular del Cid (Lucía Megías, 2000; Martin et al., 2002;

Montaner, 2013), y al tema de las mocedades de Rodrigo y el cerco de Zamora, plasmadas en adaptaciones teatrales como la de Juan de la Cueva (Burguillo, 2010), Guillén de Castro o Juan Bautista Diamante (Montaner, 1991, 1999).

Entre los temas cuyo tratamiento ha sido escaso figura este episodio (Lacarra, in Martín et al., 2002), ubicado cronológicamente dentro del cerco de Valencia y, por lo tanto, fuera de la etapa de las *Mocedades*. Cuenta cómo el noble asturiano Martín Peláez pretende sumarse a las huestes del Cid y, tras dos cobardes actuaciones en batalla, a la tercera acaba convirtiéndose en fiel vasallo del Campeador. Su protagonista no figura en el *Cantar de Mio Cid* ni en la *Primera Crónica General*, es decir, la edición pidaliana de la Versión amplificada de 1289, que en este caso corresponde a la conocida como “interpolación cidiana”; la *Crónica de 1344* le atribuye un papel relevante junto al Cid, pero sin contar la anécdota. Al parecer, el episodio se remonta a la *Crónica de Castilla*, fechable en el reinado de Fernando IV (1295-1312) y se alude a él en el capítulo 123 de la versión reducida de la *Crónica manuelina* hecha por don Juan Manuel, la *Crónica abreviada* (1320-1325). La *Crónica abreviada*, de finales del siglo XIII, es la que parece otorgarle la definitiva autonomía narrativa al episodio (Bautista, 2016). Su popularidad en los siglos XVI y XVII, como sucede en otros casos (Burguillo, 2010), vendría a propagar su presencia a la dramaturgia y el romancero. Además de figurar en la llamada *Crónica particular del Cid* (1512), se incluye, a partir del capítulo 915, en la *Crónica General Vulgata* de Florián de Ocampo (1541). Ya en el siglo XVII, encontramos cuatro adaptaciones para los escenarios: la anónima *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* de 1603 (Hämel, 1910); *El cobarde más valiente*, atribuida a Tirso de Molina (1608 o 1610); *El amor hace valientes* (1658), atribuida a Juan de Matos Fragoso y *El Cid campeador y el noble siempre es valiente* (1660), de Antonio Enríquez Gómez bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate.

Esta es la lista de las obras en las que aparece el tema:

- 1) *Crónica de Castilla* (1295-1312).
- 2) *Crónica manuelina* y *Crónica abreviada* (a partir de la *Manuelina*) por don Juan Manuel (1320-1325).
- 3) *Crónica de 1344*.

- 4) *Compendio historial I y II*, de Diego Rodríguez de Almela (1462-87).
- 5) *Crónica particular del Cid* (1512).
- 6) *Crónica General Vulgata*, de Florián de Ocampo (1541).
- 7) Romance “Cercada tiene a Valencia”.
- 8) Romance “A solas le reprehende”.
- 9) Romance “De vuestra honra el crisol”
- 10) Romance “Corrido Martín Peláez”.
- 11) Romance “Por la mano prende el Cid”.
- 12) Romance “Acabado de yantar”.
- 13) Pieza dramática *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* (1603), atribuida a Lope de Vega.
- 14) Pieza dramática *El cobarde más valiente*, atribuida a Tirso de Molina (1608 o 1610).
- 15) Pieza dramática *El amor hace valientes*, atribuida a Juan de Matos Fragoso (1658).
- 16) Pieza dramática *El Cid campeador y el noble siempre es valiente* (1660), de Antonio Enríquez Gómez, bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate.

### **Hipótesis de trabajo y metodología**

En el seno de la tendencia investigadora denominada *Themenforschung*, entendida como el campo de trabajo comparatístico en el que se tratan elementos recurrentes desde el punto de vista histórico literario, Rodiek (1995: 21) distingue entre ‘motivo’, ‘argumento’ y ‘esquema argumental recurrente’. Cada texto individual representa una versión concretizada del ‘esquema’, ‘argumento tradicional’, ‘argumento intertextual’ o ‘argumento recurrente’. Según los

presupuestos de la que se conoce en español como tematología,<sup>19</sup> hay que tener en cuenta que en la exposición crítica de la evolución de temas y motivos debe dejarse claro, sobre todo, por qué razón un esquema argumental recurrente se adhiere a una nueva temática, qué marco sociocultural consigue investir a un argumento tradicional de nueva actualidad y cómo la nueva temática condiciona la estructura motivista y textual. Respecto a la finalidad estética de las transformaciones motivistas y temáticas, quedan hipótesis por verificar, dice este autor, según las cuales un argumento intertextual puede alcanzar en una versión concreta, en un momento determinado, un 'estado óptimo' (Frenzel) o un 'nivel final' (Stierle), que en ciertos casos dificultan la formación de nuevas refundiciones no paródicas.

En nuestra investigación nos preguntamos cuál es la problemática de la actualización de un paradigma argumental en condiciones de variación diacrónica extraliteraria, es decir, con cambio histórico de contexto sociocultural, y de variación diafásica intraliteraria, es decir, con cambio de género. La respuesta se busca analizando el caso de Martín Peláez porque: *a*) permite combinar los planos de argumento y personaje (puesto que éste tiene aquí una personalidad propia que no se subordina a su función argumental y que, por lo tanto, puede interferir con ella en su decurso histórico), y *b*) porque se actualiza en períodos y géneros diversos que no sólo se suceden cronológicamente, sino que influyen unos en otros, concatenándose. Por lo tanto, las conclusiones finales están más allá de una síntesis de lo que pasa con el personaje, y avanzan hacia una conclusión sobre lo que sucede con el problema respecto del cual se estudia este personaje.

---

<sup>19</sup> La tematología española toma su nombre de la *thématologie* francesa. Este tipo de investigación debe mucho a Raymond Trousson. La nueva disciplina procede de la *Stoffgeschichte* alemana que tanto se dedicó al estudio de los temas en la literatura germánica hasta principios del siglo XX (Naupert, 2001).

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando se trata la materia cidiana, es habitual partir de la triple vertiente de la figura de Rodrigo Díaz, el Cid,<sup>20</sup> la histórica, la legendaria y la literaria. El personaje literario tiene un referente histórico en el hidalgo castellano que vivió entre *ca.* 1048 y 1099, cuyas hazañas se recrearon libremente en el único cantar de gesta casi completo conservado de la literatura castellana, en una copia de *ca.* 1320-1330 que sigue un modelo de 1207.<sup>21</sup>

Dos de las características de los cantares de gesta castellanos son su gran vitalidad, en la medida en la que trascienden el molde épico y que sus temas perviven en la literatura posterior, como en el romancero y la comedia nueva,<sup>22</sup> y una segunda característica es su (relativo) realismo, atribuido a la cercanía cronológica a los hechos de la composición, plasmado en nombres y lugares conocidos e identificables por el auditorio, lo que, por otro, lado restaría elementos fantásticos que sí se encuentran en otras obras de la épica europea como el *Cantar de los Nibelungos* o la *Chanson de Roland* (cf. Boix, 2012; Justel, 2017).

El célebre poema épico castellano cuenta con una estructura externa dividida en tres cantares,<sup>23</sup> el primer cantar, Cantar del destierro (vv. 1–1084), el segundo cantar, Cantar de las bodas de las hijas de Cid (vv. 1085–2277) y el tercer cantar,

---

<sup>20</sup> Sobre el origen del sobrenombre dado a Rodrigo Díaz de Vivar, véase el diccionario de arabismos de Federico Corriente, que señala el étimo básico (2008). Ramírez del Río (2011-2013) da una conjetura posible pero insegura.

<sup>21</sup> Además de Montaner (1993, 2016).

<sup>22</sup> En el caso del Cid, sus temas llegan hasta el drama neoclásico, romántico y moderno, la lírica, la novela, la ópera, el cine, los dibujos animados e incontables adaptaciones de lecturas infantiles (Sáiz Ripoll, 2017), por mencionar algunas (Rodiek, 1995). En novela, citamos la más reciente *Sidi* (2019) del novelista y académico de la RAE Arturo Pérez-Reverte, que tiene un cierto aire de western, y, en el género audiovisual, la serie televisiva de la plataforma Prime Video *El Cid*, dirigida al gran público y que hasta la fecha va por su segunda temporada (2020-2021). Crespo Vila (2019) ha dedicado su tesis doctoral, con el título *La materia cidiana en la actualidad (2000-2018): un catálogo posmoderno* a dicha cuestión. Véase Crespo Vila (2021).

<sup>23</sup> Véase el estudio de Deyermond (2000) para la estructura del CMC comparada con otros poemas medievales.

Cantar de la afrenta de Corpes (vv. 2278–3730).<sup>24</sup> El segundo de ellos es el que más nos interesa. En él, el Cid conquista Valencia y envía a Álvar Fáñez, su lugarteniente, a agasajar al rey castellano con parte del botín y le pide a este que le permita reunirse en la nueva tierra conquistada con su familia, a lo que el rey accede. Este momento corresponde, en la estructura interna del Cantar, dentro la curva de posesión–pérdida–restauración–pérdida–restauración de la honra del héroe, con la primera restauración, pues el rey perdona a Rodrigo y a sus hombres y los infantes de Carrión, en apariencia dos excelentes pretendientes, piden en matrimonio a las hijas del Cid, intercediendo por ellos el mismo rey. Rodrigo, no sin cierta desconfianza, consiente para congratular al monarca.

Martín Peláez es un personaje sin presencia en el CMC, pero perteneciente al llamado ciclo de Valencia, es decir, los hechos que derivarían del Segundo cantar. Martínez Díez (2008) ha estudiado las noticias de las cerca de cuarenta sepulturas de personas relacionadas con el Cid o la historia de Castilla que afirmaban encontrarse en la capilla cidiana del monasterio de San Pedro de Cardeña.<sup>25</sup> En la pared derecha, dice el autor (y lo hemos podido comprobar personalmente), la más alejada del presbiterio, aparece en cuarto lugar el sepulcro de Martín Peláez, *el asturiano*. Sobre este caballero nos indica:

A Martín Peláez de Peñacadiella, el llamado vasallo del Cid, no lo encontramos ni en la documentación de la época ni en el *Cantar de Mio Cid*, pero el que sí tiene resonancias cidianas es su apelativo de *Peñacadiella*, lugar señalado en el verso 1163 del Cantar entre los conquistados por Rodrigo: *ganaron Peña Cadiella, las exidas e las entradas*, y que corresponde al lugar actual de Banicadell, al sur de Valencia. (Martínez Díez, *op. cit.*, p. 11).

Y más adelante:

El padre Francisco de Berganza, insigne historiador, que fue abad de San Pedro de Cardeña entre los años 1721 y 1725, conoció este nuevo emplazamiento de las sepulturas y nos ha dejado una descripción de la

---

<sup>24</sup> Cf. Montaner (1993 y 2016).

<sup>25</sup> Sobre la prehistoria de este personaje véase Montaner (2010) y Bautista (2012).

situación de los sepulcros con los escudos que los ornamentaban y que transcribimos a continuación omitiendo la descripción de las armas en esos escudos:

*Comenzando a contarlos de arriba abaxo, y poniendo los cuerpos reales en medio del orden superior, están en esta forma [...]*

21. *Martín Peláez, el Asturiano*. (Martínez Díez, pp. 16-17).

Poco después, el historiador se interesa por los sepulcros del Panteón de los Reyes no recensionados en la relación que maneja de 1423, y dice que “se trata de los pertenecientes a Laín Calvo, a doña Fronilde, hija de Fernán González, a dos Sancho, rey de Aragón, a Fernán Alonso, calificado de sobrino del Cid, a Bermudo Sandínez y a Martín Peláez, el asturiano” (p. 19), y luego “Como extraños a la parentela amplia del Cid se añaden (...) Martín Peláez, el asturiano” (ib.). Destacamos el parentesco que se le atribuye en una primera instancia al igualmente no documentado Fernán Alonso, en calidad de sobrino, pues así veremos presentado a Martín Peláez en reelaboraciones literarias. El autor finalmente concluye: “Fernán Alonso, Bermudo Sandínez y Martín Peláez son tres perfectos desconocidos tanto para la documentación histórica como para el *Cantar*, sin que podamos apuntar la fuente que inspiró sus nombres a quien erigió sus sepulturas en Cardeña” (pp. 19-20).

Nos encontramos, por lo tanto, ante a un personaje literario. Al igual que se pudo acudir a las prosificaciones cronísticas para recomponer las hojas sin las que nos llegó el código del CMC,<sup>26</sup> hallaremos en dichos relatos las primeras noticias del asturiano. Fernández-Ordoñez (2008) destaca:

Para conocer la no pequeña producción de la épica hispánica dependemos de testimonios indirectos, esto es, de textos que conservan el que es objeto de estudio transformado sustancialmente en sus características formales y en aspectos de su contenido. Los testimonios indirectos de la producción épica hispánica pueden agruparse en dos tipos: en primer lugar, los

---

<sup>26</sup> “El testimonio de las *Versiones* de la *Estoria de España* de Alfonso el Sabio, del siglo XIII, nos permite suplir el comienzo trunco del poema, algunos pasajes deturpados y las lagunas del cantar tercero” (Fernández-Ordoñez, 2008, p. 22). Véase además Montaner (1993) sobre “prosa rimada” en las prosificaciones épicas cronísticas y Montaner (1995).

poemas derivados de la producción épica, los romances, y en segundo, las obras cronísticas medievales que, bien en latín, bien en vernáculo, utilizaron los cantares como una fuente más de información y los sometieron a un proceso de prosificación y adaptación. (p. 1)

Ramón Menéndez Pidal tuvo estos “Recuerdos del Cid” en ciertos *Coloquios de Roncesvalles* (Menéndez Pidal, 1956):

La principal eficacia ejemplar que se propone esa gran biografía de las crónicas se resume en un episodio por ellas referido, donde el Cid, haciendo comer en su mesa y en su plato al caballero montañés Martín Peláez, le enseña a ser valiente. Así, fué estimado sobre todo el Cid, como catedrático de valentía, según el apotegma de Juan Rufo, apotegma que es origen remoto de «profesor de energía» aplicado a Napoleón. Ya como excitador de hazañas fué presentado el Campeador expresamente por fray Gil de Zamora, y, en realidad, fué catedrático de valentía para todas las generaciones siguientes (p. 628).

Para el inventario de las obras dramáticas dedicadas al personaje, Julio (2000) se enfoca en el mito del Cid en el teatro a través los cinco ciclos en los que pueden dividirse dichas piezas: I Ciclo: relaciones entre Rodrigo y Jimena; II Ciclo: muerte de Sancho y cerco de Zamora; III Ciclo: la jura de Santa Gadea; IV Ciclo: Martín Peláez y la conquista de Valencia, y V Ciclo: Las hijas del Cid.

Arellano (2012), sin embargo, los reduce a tres. El primero coincide con el de la clasificación anterior, el de los episodios entre Rodrigo y Jimena. En el segundo incluye los episodios relacionados con la muerte del rey don Sancho y el cerco de Zamora. El tercer ciclo cidiano estaría compuesto por las acciones de Martín Peláez. Según lo sintetiza en su reseña Gutiérrez Meza (2013: 542) “pariente y soldado del Cid, brilla inicialmente por su cobardía, hasta que reprehendido por aquel (quien lo retira de una comida donde Peláez se sienta entre los buenos guerreros), empieza a actuar valerosamente”. Por su parte, el cuarto y último ciclo recoge el tema de las hijas del Cid y la afrenta de Corpes. A diferencia del IV Ciclo definido por Julio, en el de Arellano no cabe otra obra que, relacionada



con el cerco de Valencia, no tenga al asturiano como personaje. En todo caso, el único título que Julio sí incluye en ese ciclo y no Arellano quedaría fuera por ser del siglo XX y no del Siglo de Oro, que es *Anillos para una dama*, de Antonio Gala (1973), situada en la Valencia gobernada por Jimena. *Las hijas del Cid*, de Eduardo Marquina (1908) también quedaría en el ciclo.

Arellano aporta ricas reflexiones sobre el que llama “pintoresco personaje de Martín Peláez” (2007: 91), que –según dice– casi despertó en los dramaturgos más interés que el propio Cid, definiendo su comportamiento en cada una de las obras en las que aparece.

Por su parte, Vega García-Luengos (2007) ya había rastreado las obras en las que el Campeador es personaje en el teatro del Siglo de Oro español y apunta agudamente, dando varias muestras de ello, que:

Quizá la mejor manera de comprobar hasta qué punto el Cid estuvo vigente en el arte y la vida cotidiana del Siglo de Oro no sea la consideración de la lista de obras teatrales que tratan sobre él, aunque es evidente su amplitud. Sin salirnos del teatro, podrían ser un testimonio aún más expresivo de esa presencia variada y constante las múltiples veces que se le menciona en los parlamentos de cualquier comedia, auto o entremés, sea cual sea su tema y la calidad del personaje que lo hace. (p. 50).

A continuación, cifra en veintidós las obras teatrales escritas en el Siglo de Oro que cuentan con el Cid como personaje y conservadas en alguna biblioteca del mundo, ya que se tiene noticia de alguna desaparecida (p. 57). Más allá de las garantías de autoría de dichas piezas,<sup>27</sup> reproducimos aquí los títulos para que

---

<sup>27</sup> Garantías de las que es difícil escapar: de las cuatro piezas a las que nos dedicamos en este trabajo, hay una atribuida a Lope de Vega y otra a Tirso de Molina, y no son pocos los trabajos que cuestionan ambas atribuciones. En el primer caso parece existir más consenso por parte de la crítica (cf. Philip Smyth, 1982: 49), si bien las ediciones a las que hemos tenido acceso son de 1910 (Hämel) y de 1929, esta última bajo el título *Obras de Lope de Vega*, RAE, vol. XI. En el segundo caso, se menciona repetidamente que es una obra *atribuida a Tirso de Molina* (cf. Oteiza, 2000), si bien, al margen de otras ediciones digitales, tenemos como impresa bajo dicha autoría la de Blanca de los Ríos (1952). Colindante con las cuestiones de la autoría, una tercera pieza de las cuatro se

exponer, con la sola enumeración, el profundo repaso que a través del teatro histórico se hace de la historia española en tiempos del Cid. El orden no es estrictamente cronológico, pues la fecha es la de la publicación, no de estreno, salvo que se indique lo contrario:

1. Juan de la Cueva, *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordoñez* (1583).
2. Anónimo, *Comedia segunda de los hechos del Cid*. (compuesta ca. 1575-1580).
3. Lope de Vega, *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* (1603).
4. Tirso de Molina, *El cobarde más valiente* (1608 o 1610).
5. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid. Comedia primera* (compuesta ca. 1605-1615).
6. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid. Comedia segunda*. (compuesta a continuación de la anterior).<sup>28</sup>
7. Lope de Vega, *Las almenas de Toro* (1620).
8. Calderón de la Barca, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* (1677, compuesta ca. 1628-1629).
9. Mira de Amescua, *El caballero sin nombre* (1640, compuesta ca. 1616).
10. Rojas Zorrilla, última jornada de *Los tres blasones de España* (1645). Las otras jornadas las compusieron Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla.
11. Juan Matos Fragoso, *No está en matar el vencer* (1668).
12. Juan Matos Fragoso, *El amor hace valientes* (1658).
13. Antonio Enríquez Gómez, *El noble siempre es valiente* (1660).
14. Juan Bautista Diamante, *El honrador de su padre* (1660).
15. Juan Bautista Diamante, *El cerco de Zamora* (1674).
16. Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1661).
17. Anónimo, *Auto del Cid*.
18. Simón Samatheo, *Mojiganga de Doña Jimena Gómez* (1692).
19. Francisco Bernardo de Quirós, *El hermano de su hermana* (1656).

---

publicó bajo pseudónimo (Rose, 1981).

<sup>28</sup> Véase Montaner (1989).

20. Luis Vélez de Guevara, *El rey don Alfonso el de la mano horadada* (1662).<sup>29</sup>
21. Jerónimo de Cacer y Velasco, *Las mocedades del Cid*, comedia burlesca (1673).<sup>30</sup>
22. Anónimo, *Los condes de Carrión*, burlesca.

Es necesario diferenciar las distintas esferas en las que se mueve nuestro objeto de estudio para poder determinar el estado de la cuestión. En primer lugar, cabría mencionar toda la bibliografía que, de un modo u otro, se ha ocupado de alguna de las obras en las que aparece el personaje de Martín Peláez.

El trabajo más completo es la contribución de M.<sup>a</sup> J. Lacarra (2002) a propósito de la ejemplarización de la materia cidiana en Diego Rodríguez de Almela. En este estudio se trazan las apariciones cronísticas del personaje, se citan los romances dedicados a él y se aporta una valiosa relación de títulos que nos ha servido como punto de partida. Acomete un análisis del tratamiento que sigue el autor para incorporar el relato, de origen incierto, pero que podría haber sido transmitido oralmente, en los propósitos morales de Rodríguez de Almela.

Algunos de los trabajos dedicados a Martín Peláez se han centrado en el estudio de los romances protagonizados por el personaje que se emplean en las obras de teatro que adaptan el episodio. Una de las obras más significativas es el ya vetusto, pero no por ello menos relevante trabajo de Hämel (1910), donde las obras de teatro editadas van acompañadas de un estudio preliminar en el que ya se apunta el empleo del romancero en las mismas. Clasifica los romances, que entiende como la fuente más accesible a los autores de la época, en tres grupos: 1) los del reinado de Fernando I (1063-1065); 2) los del reinado de Sancho II (1065-72); 3) las del reinado de Alfonso VI (1072-1109).

Los restantes trabajos de investigación que se ocupan de alguna de las apariciones literarias de Martín Peláez corresponden ya a la dramaturgia áurea.

---

<sup>29</sup> Como otras de este listado, la obra es una atribución de autoría. En ocasiones se le atribuyó a Mira de Amescua y Carlos Mata, responsable de la edición moderna, la ha publicado como anónima (Vega García-Luengos, p. 66).

<sup>30</sup> En relación con la nota anterior, otra edición de 1681 atribuye la pieza a Agustín Moreto (Vega García-Luengos, p. 67). Sin duda es de Cacer.

La dramatización de la historia<sup>31</sup> que efectúa el teatro español es posible gracias a la incorporación del romancero a la temática de la comedia española (Porrata, 1973). Lorenzo de Sepúlveda compila en 1551 *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, una compilación de romances narrativos que pretende llevar la historia de España a la audiencia popular. La composición de estos romances es erudita, y las fuentes son escritas, pero van dirigidos a la audiencia popular, por lo que conservarán rasgos del romancero primitivo. Garvin (2018) considera imprescindible la mención de Sepúlveda a los romances viejos y su tono “que es lo que agora se usa”.

La *Historia del muy noble e valeroso cavallero, el Cid Rui Diaz de Bivar, en lenguaje antiguo* aparecía en Lisboa en 1605 recopilada por Juan de Escobar, una colección de 96 romances que pasaron a 102 en sucesivas ediciones. El estudio preliminar de Arthur Askins a la edición de Rodríguez Moñino (1973) de *Historia y romancero del Cid* de Juan de Escobar abrió el camino de trabajos posteriores, como los recientes de Higashi (2015; 2016). Gracias a la circulación de esta obra, que también se conoce como *Historia y romancero del Cid*, los dramaturgos tuvieron acceso a narrativas versificadas sobre la vida y hazañas del Campeador.

Manejaremos aquí la edición de la primera adaptación teatral, *Las hazañas del Cid, y su muerte, con la tomada de Valencia*, publicada por Hämel. Esta pieza teatral fue asimismo objeto de una tesis doctoral en la Universidad de Iowa en 1961 por Don Carlton Hawley con el título de *An edition of 'Las hazanas del Cid, y su muerte, con la tomada de Valencia'*.<sup>32</sup> Hämel analiza y estudia la mayor parte de las comedias relativas al Cid, impresas en los siglos XVI y en el siglo XVII.

El otro panorama de conjunto es el de Drury (1981), que toma como punto de partida una escena de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega para hacer algo similar a lo pretendido en estas páginas, remontarse hasta el siglo XIV, a las obras literarias relacionadas con el Cid, hasta sus orígenes, para estudiar las transformaciones experimentadas por el episodio de Martín Peláez. Como dice

---

<sup>31</sup> Cf. Rouane Soupault y Meunier (2015). El XVI Congreso Internacional de la AITENSO llevó por título “Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro” (Aix-en-Provence, 2013).

<sup>32</sup> Accesible en:

<https://www.proquest.com/openview/1dc704d8ece92e3ad983abb6c862bd8a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

Valencia en su reseña al trabajo (1983), “Martín Peláez es personaje socorrido en la literatura española, su personalidad va de la cobardía al heroísmo, y el tema es sugestivo y especializado.”

*El cobarde más valiente* ha sido objeto de más ediciones y recibió atención más temprana, debido a la fama de su autor. Los editores de Tirso de Molina, Cotarelo (1906-1907) y Blanca de los Ríos (1952), ofrecieron sus comentarios sobre el drama, y en época reciente García Valdés (1998) publicó un sugerente trabajo sobre varias comedias de moros y cristianos entre las que se encuentra la protagonizada por Martín Peláez, mientras que Ba (2013) vuelve sobre los mismos asuntos desde la perspectiva del islam en tres comedias tirsianas entre las que aparece la nuestra. Por su parte, Lamari (2012) plantea sugerentes comentarios sobre el doble paterno como motivo.

Un trabajo más específico sobre el motivo de la comida en *El cobarde más valiente* es el de Rogers (1967).<sup>33</sup> El autor sostiene que la escena crucial del refrigerio en el que el asturiano se sienta a la mesa tras haber sido cobarde domina el imaginario a través del cual se presenta.

La última adaptación dramática del episodio, *El noble siempre es valiente*, de Antonio Enríquez Gómez (1660), ha recibido recientemente una renovada atención. El éxito que cosechó esta obra mucho tiempo después de que se extinguiera el fenómeno de la comedia áurea lo ha señalado McNair (2020), que trabajaba también en una edición crítica de *El Cid Campeador* del mismo autor (1660). McNair (2021) se da cuenta respectivamente un curioso pliego suelto del siglo XIX y de la transmisión y recepción de las sueltas tardías, a propósito del éxito teatral y de imprenta de la obra. La trayectoria escénica de este mismo autor dramático que publicaba bajo el pseudónimo Fernando Zárate despertó el interés de González Cañal (2015).

Al margen de estos trabajos más específicos, encontramos una muy amplia bibliografía sobre el resto de las esferas en las que se mueve nuestro estudio. Dejando a un lado las inagotables páginas que ha suscitado específicamente la épica castellana y europea y la ya aludida triple vertiente histórica, legendaria y

---

<sup>33</sup> Cf. Boix (2020).

literaria del Cid, y, si se quiere, mítica,<sup>34</sup> queda el complejo universo de la cronística medieval, el romancero, su penetración en la comedia española, y lo que supone la adaptación de argumentos de origen épico al drama áureo. De ellos nos iremos ocupando en las Parte I y Parte II.

Destacamos en este punto el importante trabajo llevado a cabo por el GRISO,<sup>35</sup> en particular el Instituto de Estudios Tirsianos,<sup>36</sup> desde la Universidad de Navarra, y el Grupo PROLOPE<sup>37</sup> desde la Universidad Autónoma de Barcelona, por la continua labor de edición de obras olvidadas. Los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro gozan de buena salud, como se ven en la cantidad de encuentros anuales dedicadas a la especialidad que se dan en distintos puntos del globo. El conocimiento del fenómeno de la comedia nueva se expande en multitud de sentidos, a la vez que enfrenta el desafío creciente de su recepción, así como toda la literatura de la Edad de Oro y, por supuesto, también de la literatura medieval, en las aulas de educación secundaria. No olvidemos que allí se forjan los futuros filólogos. Por ello, cuanto mayor sea la comprensión de los fenómenos literarios y socioliterarios, mayor será el interés que se pueda despertar en quienes habrán de recibir y continuar el legado.

El recuento de trabajos dedicados a la figura de Martín Peláez, de quien ya hemos visto que despertó un notable interés en el siglo XVII, podemos inferir que por la popularidad con la que contarían sus romances transmitidos oralmente pero de origen libresco, son significativos pero escasos. A lo que concluimos que se echan de menos ediciones modernas de estas obras por cuanto esto podría contribuir al estudio del propio tema y también a una mejor comprensión de la materia cidiana a lo largo de la historia.<sup>38</sup>

En las páginas que siguen, tratamos de contribuir a un mejor entendimiento del argumento del cobarde caballero asturiano del Cid y su papel en la trama cidiana,

---

<sup>34</sup> Véase Egido (1979) y Montaner (1987).

<sup>35</sup> <https://www.unav.edu/web/griso>

<sup>36</sup> <https://www.unav.edu/web/griso/publicaciones/publicaciones-del-instituto-de-estudios-tirsianos>

<sup>37</sup> <http://prolope.uab.cat>

<sup>38</sup> Véase Martínez Rico (2005); Díez Borque (2007 y 2013).

pero no logramos elucidar un origen previo a la consabida aparición en la *Crónica de Castilla*. Esperamos que en el futuro se den las condiciones para ir más allá.





**PRIMERA PARTE:**  
**MARTÍN PELÁEZ EN LA**  
**NARRATIVA**



# INTRODUCCIÓN

El muy amplio periodo que abarca la denominada ‘literatura medieval’ y sus particulares condiciones de transmisión, amén de la lejanía desde el punto de vista del mundo de las ideas, hacen que su estudio requiera un conjunto de habilidades y presupuestos específicos. Nos referimos al complejo entramado de los códices y sus copias del que se ocupa la llamada crítica textual<sup>39</sup> y a las recopilaciones de la literatura oral.<sup>40</sup>

La oralidad caracteriza a una buena parte de la literatura medieval; la lírica popular, la poesía épica y el romancero son tres de las manifestaciones más prominentes de la literatura castellana de la Edad Media y, si bien para acercarnos a ella precisamos de textos, es decir, que a alguien en algún momento se le haya ocurrido recoger por escrito esas composiciones cuyo canal de transmisión era la voz, el recorrido de esas obras ha sido mucho más extenso de lo que ni siquiera se puede aspirar a determinar.

En cuanto a la relación entre vida oral y testimonio escrito, no hay más que pensar en una vieja canción infantil aprendida durante generaciones para comprobar la cantidad de variantes, mayores o menores, que pueden surgir de una composición identificada como la misma en todos los casos a las que puede dar lugar una puesta por escrito. Probablemente casi tantas como *copistas*. Este es el principal problema al que se enfrentan los estudiosos de la literatura medieval no compuesta directamente para su transmisión escrita – tal es el caso de la prosa histórica, jurídica o de ficción, o de la poesía culta, como sucede señaladamente con el llamado Mester de clerecía–, problema que desaparece, obviamente, si se conserva una sola versión de dicha obra. Sirva como ejemplo el poema épico del CMC. El problema, no obstante, crece exponencialmente cuando se trata del romancero. Este problema resulta relativo en el caso que nos ocupa, pues los

---

<sup>39</sup> Véase Blecua (1983, 2001), Montaner (1989, 1994) y Mazzocchi (2004, 2005). Sobre la relación de la crítica textual y crónicas generales, De la Campa (2001).

<sup>40</sup> Cacho y Lacarra (2015) plantean en su volumen de *Historia de la literatura española* de la editorial Crítica dedicado a la Edad Media en esos mismos términos: “Entre oralidad y escritura”.

romances a los que nos dedicamos surgen de una compilación impresa y para tal medio fueron compuestos a partir de las crónicas.

En las páginas que siguen, divididas en dos secciones, vamos a presentar el recorrido del episodio del asturiano Martín Peláez durante la Edad Media en dos fases diferenciadas, una en las llamadas crónicas y otra en el conocido como romancero. En la primera de ellas, nos detendremos en la explicación de a qué llama la crítica y desde cuándo *crónicas* a esos textos que podríamos describir como un tipo de obra historiográfica, en cuáles de ellas aparece el episodio, qué características poseen frente a las otras obras de la misma índole y cuál es el tratamiento que se le concede. En la segunda fase, pasaremos a ocuparnos de los romances dedicados al personaje de Martín Peláez, en qué recopilaciones aparece, cuáles son sus rasgos frente a otros tipos de colecciones y su difusión, para posteriormente determinar el esquema argumental del episodio que formará un todo dividido en cinco piezas.

Gracias a este trabajo de explicación de las condiciones de aparición del episodio en sendos contextos podremos comprender mejor lo que sucede con el episodio en su devenir histórico en la etapa siguiente ya sobre las tablas.

## **Capítulo I: En las crónicas**



## 1.1 Introducción

Alfonso X de Castilla reinó entre 1252-1284 y se ganó el apodo de “el Sabio” por la ingente labor literaria, histórica, jurídica y científica que salió del *scriptorium* real. Sus dos grandes proyectos historiográficos se plasmarían en la *Estoria de España*, que recogería la historia española desde las leyendas sobre su origen hasta los tiempos de Fernando III el Santo, padre de Alfonso, y la *General Estoria*, una muy ambiciosa historia universal desde la creación del mundo según las fuentes bíblicas. Pongamos la atención en la *Estoria de España*.

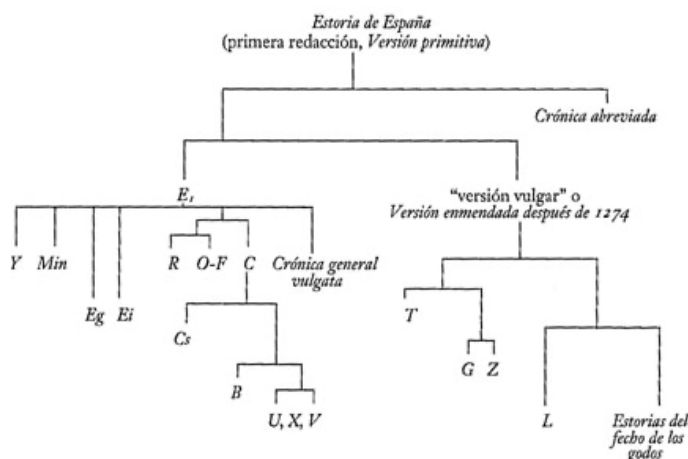
El primer estudioso que editó la obra fue Ramón Menéndez Pidal en 1898 y lo hizo bajo el título ya en desuso, como explicaremos a continuación, de *Primera crónica general*. Durante décadas, esta edición, como la del resto de *Crónicas generales* (1900, 1918), sirvió como fuente para apoyar otros tipos de labores investigadoras (Fernández-Ordóñez, 2001: 9). Es a partir de Diego Catalán (1962) cuando al descubrimiento de las dos versiones que confluían en la edición pidaliana se obra un giro no solamente terminológico a la hora de referirse a los productos historiográficos del taller alfonsí, sino metodológicos. El propio Catalán (1992) y sus discípulos Fernández-Ordóñez (1993), Bustos (1994) y de la Campa (1995) establecen que hay dos textos que confluyen en la *Primera crónica general* y que solo el primero,  $E_1$ , es un original alfonsí, mientras que el segundo,  $E_2$ , se trataría de una refundición de tiempos de Sancho IV. Se determina llamar a las copias alfonsíes de la historia hispana *versiones*, y se reserva la nomenclatura de *crónica* para las reelaboraciones posteriores al reinado de Alfonso. Se obtienen así la llamada *Versión primitiva*, el primer texto alfonsí de la *Estoria*, o *borrador*, y la *Versión crítica*, la denominada por Menéndez Pidal *Crónica de veinte reyes* que corresponde a la reproducción tardía de la primitiva. Todas las demás serán a partir de ese momento *crónicas*.

La larga relación de obras historiográficas hasta el siglo XVI que bebe de la *Versión primitiva* se diferenciará de esta en aspectos formales y lingüísticos, pero sobre todo en el cambio de discurso que desde el programa cultural de aplicación política que constituía el proyecto bibliográfico del rey Sabio mudará para servir a nuevos intereses según las nuevas condiciones de producción. En esa línea ha discurrido la tarea de los muchos filólogos que desde los últimos años del siglo

XX han dedicado su trabajo, no solo a la reconstrucción de la transmisión textual, sino también al estudio de la ideología por detrás de la divulgación histórica.<sup>41</sup>

Un rasgo compartido por todas las etapas es el papel preponderante concedido a Rodrigo Díaz de Vivar en el relato histórico nacional.<sup>42</sup> Desde Menéndez Pidal, de quien como sabemos fue su personaje predilecto, los estudios de la relación entre las *versiones* y crónicas y el CMC son inagotables. Las crónicas han servido para reconstruir y conocer la existencia de obras épicas hoy perdidas, y a su vez esos relatos épicos constituyeron en su día la fuente de muchos hechos recogidos en sus folios. Pero a su vez hay una evolución interna del corpus inicial de la llamada materia cidiana que tiende a la amplificación, a través de la libre recreación cuando no invención, y el episodio de Martín Peláez es una excelente muestra.

A continuación, revisaremos los textos cronísticos en los que aparece el personaje uno por uno y veremos qué distingue a cada obra de las demás, desde el punto de vista del argumento y también de contexto ideológico de la obra, para tratar de entender el papel que se le otorga al personaje y los valores que representa.

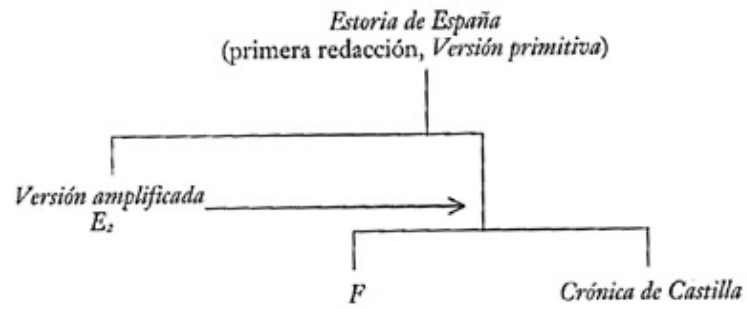


Fernández-Ordóñez (2001)

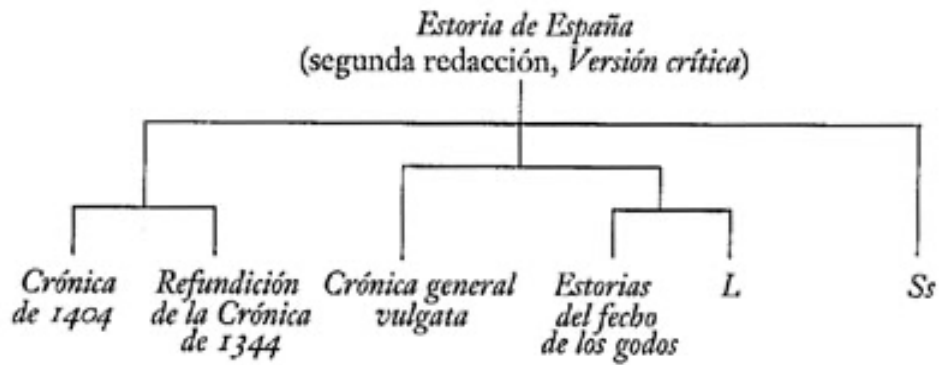
<sup>41</sup> Véase Hijano Villegas (2020a) para las relaciones entre poética e ideología en la cronística postalfonsí e Hijano Villegas (2020b) sobre el deseo narrativo en la cronística post-alfonsí.

<sup>42</sup> Véase Hijano Villegas (2013) para la materia cidiana en las crónicas generales e Hijano Villegas, (2014) sobre lo que llama un 'monumento inacabado', la *Estoria de España* de Alfonso VII a Fernando III.

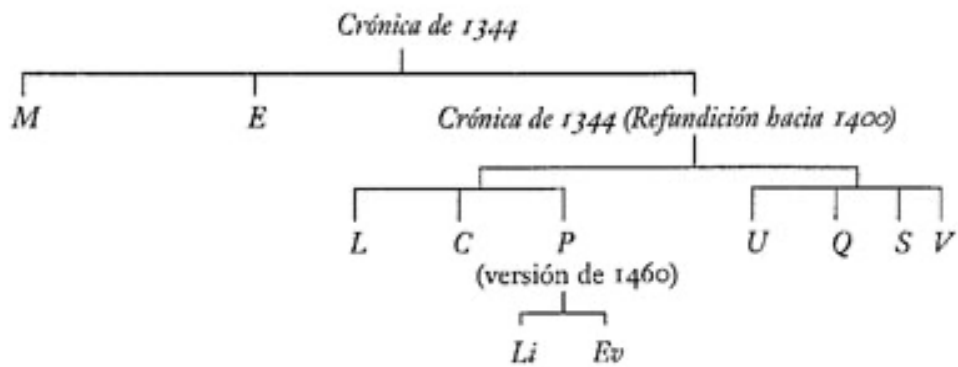




Fernández-Ordóñez (2001)



Fernández-Ordóñez (2001)



Fernández-Ordóñez (2001)

## 1.2 La *Crónica de Castilla*

Compuesta seguramente en el reinado de Fernando IV (1295-1312), es la primera fuente conocida hasta la fecha donde encontramos al asturiano, no en vano es una crónica que da un amplio espacio a la gesta cidiana,<sup>43</sup> y es la que más elementos del episodio aporta.

Esta obra post-alfonsí derivada de la *Estoria de España* se distingue de esta entre otras cosas por redirigir la atención a los reyes castellanos tras la vocación peninsular del proyecto alfonsí,<sup>44</sup> y el enfrentamiento entre los poderes nobiliario y regalista que pueblan sus páginas explica la particular utilización de la figura del Cid, incluyendo la primitiva versión del *Cantar de las Mocedades* (Gómez Redondo, 1999, II: 1230). Este relato cronístico empieza por la accesión al trono leonés de Fernando I, bajo cuyo reinado se cuentan las hazañas del joven Rodrigo inspiradas en dicho cantar, cuya elaboración se remontaría al primer tercio del siglo XIV.<sup>45</sup>

Esta tendencia a la novelización que sufre el discurso de la crónica no puede ser ajena a la penetración, en los mismos círculos cortesanos, del desarrollo de la ficción caballeresca, tanto en su línea carolingia como

---

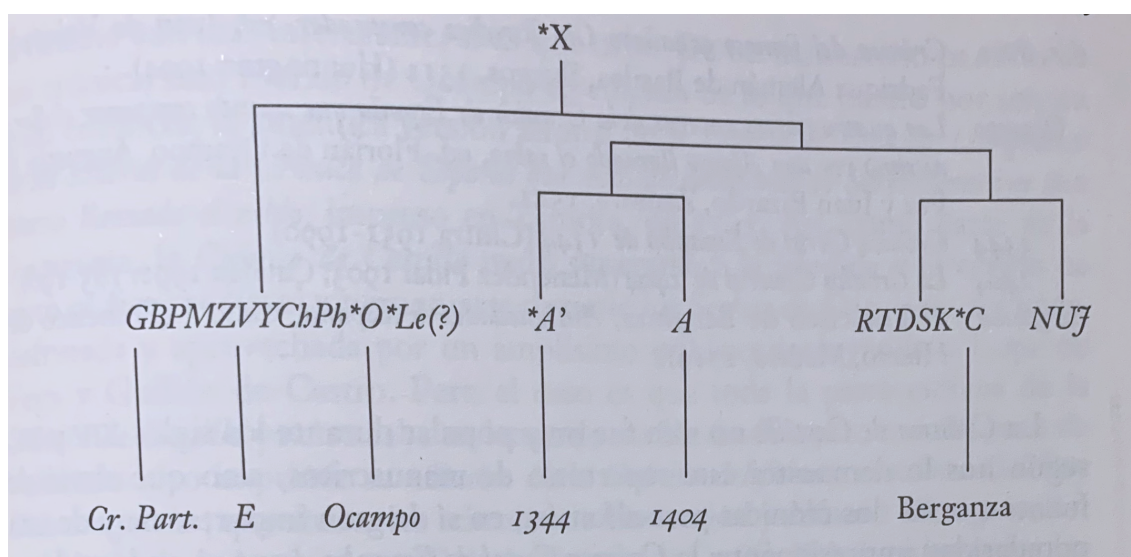
<sup>43</sup> Gómez Redondo (1999, II: 1230) la considera una especial mixtura entre la *Versión concisa* y la *Versión amplificada* y con a poyo de la perdida *\*Estoria caradignense del Cid*. La y de ahí dice que también derivarán la tercera sección de la *Crónica abreviada*, la llamada *Crónica manuelina* (véase Bautista, 2018) y la *Crónica ocampiana*.

<sup>44</sup> Véase Hijano Villegas (2012) para la tradición e innovación en la *Crónica de Castilla*; Saracino (2013) sobre la rebeldía ante la figura de autoridad en el relato fundacional de Castilla.

<sup>45</sup> Véase Rochwert-Zuili (2002) sobre el concepto de 'El buen cavallero' como elaboración de un modelo caballeresco en la *Crónica de Castilla* y Rochwert-Zuili (2005) sobre lo que llama una construcción de una memoria familiar mítica a propósito del Cid y los linajes ascendentes de la nobleza castellana en la '*Crónica de Castilla*'. El asunto de las relaciones entre historia y ficción en las crónicas es un fecundo campo. Véase también Fernández-Ordóñez (1997) sobre tema épico y legendario e historiografía; Martínez Díez (2013) con ese mismo título, historia y ficción en la épica medieval castellana; Escalante Varona (2014) habla de leyenda frente a realidad en el texto épico como fuente historiográfica; Gómez-Redondo (2015) establece para la ficción medieval bases teóricas y modelos narrativos; Montiel Domínguez (2018), sobre la subjetividad y objetividad en el CMC y las crónicas; Haro (2018) también es útil a propósito del *Libro de cavallero Zifar* para las materias literarias de las narrativas de ficción; y Alves Moreira (2022) habla de los procesos de funcionalización del discurso en los relatos cronísticos.

artúrica, por medio de un conjunto de textos en los que, al fin y al cabo, se plantean los mismos enfrentamientos. (Gómez-Redondo, 1999, II: 1230-1231).

Explica Armistead (2001: 159) que tanto la *Crónica de Castilla* como las *Mocedades de Rodrigo* constituyen textos paradigmáticos en cuanto a la aclaración y ejemplificación de múltiples aspectos del desarrollo de dos géneros como son la historiografía neo-alfonsí por un lado y la poesía épica de carácter tradicional y oral por otro.



Armistead, en Fernández-Ordóñez (2001)

La vida de las crónicas es como la de los romances orales literatura tradicional (Armistead, 2001: 162) en tanto y cuanto durante los siglos de esplendor de estos relatos su transmisión presenta muchas variantes como lo hacen aquellos.<sup>46</sup> El

<sup>46</sup> Di Steffano (2001: 174) refiere a la permeabilidad de estos textos donde se fue colando la cultura memorizada y oral, expuestos a interferencias de copistas. Dice: "Si el uso de la cultura poética oral y el de la lengua tienen más de una similitud en sus fenomenologías respectivas, es legítimo suponer que un copista, así como a veces moderniza o aclara la lengua de su antígrafo, pueda modificar o glosar puntos o segmentos de aquel lenguaje colectivo de lo imaginario que la poesía popular sigue siendo, aun vuelta en prosa", y a continuación apunta las sospechas de Mercedes

buen número de manuscritos que forman repertorio<sup>47</sup> nos hace saber de la popularidad durante los siglos XIV y XV de la *Crónica de Castilla*, que sirve además de fuente a otras dos crónicas de las que hablaremos aquí, ambas de primer orden de importancia e igualmente populares: la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, redactada en Portugal bajo la dirección de Dom Pedro Afonso, Conde de Barcelos, y, a llamada *Crónica ocampiana*, “texto mixto y facticio, ensamblado ya en fecha bastante temprana (¿siglo XIV?)”, según Armistead. Dentro de la genealogía historiográfica alfonsí, para ambas crónicas el material que corresponde a la "Cuarta Parte" de la *Estoria de España* se basa en sendas formas de la *Crónica de Castilla*. De su ms. B copió además Juan de Velorado su *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Diez campeador*, que también veremos más tarde.

La *Crónica de Castilla* refleja versiones variantes del *Cerco de Zamora*, de *La jura de Santa Gadea* y del *Cantar de Mio Cid*, que no son las mismas que reprodujeron los copistas de Alfonso X; presenta la novedad juglaresca de las *Mocedades*, de la que existen alusiones previas, pero no el relato extendido<sup>48</sup> y como ya hemos mencionado también el episodio de Martín Peláez en la toma de Valencia, que a todas luces parece una invención sin base histórica.<sup>49</sup>

Catalán (*apud* Lacarra, 2002) establece que la *Crónica de Castilla* narra la conquista de Valencia basándose en Ibn ‘Alqama, sigue con el relato novelístico del Cid, donde encontramos el episodio, y concluye con un relato que lo envuelve en

---

Vaquero (1994: 52) en un caso "que los pequeños episodios discordantes de ciertos manuscritos se deban a momentáneos recuerdos de los amanuenses de otra versión de la historia". Es inevitable pensar que los lectores al igual modifiquen y glosen, entre renglones o en los márgenes de la hoja y que de ahí alcancen el texto (Diego Catalán, 1992: 220).

<sup>47</sup> Véase la lista al final de este capítulo.

<sup>48</sup> Sobre esta cuestión que ha acaparado no poca atención, véase Conde López (1987), sobre la difusión y las fuentes de dicho episodio cronístico sobre el Cid; Montaner (1988), sobre la gesta de las *Mocedades* y la crónica particular del Cid; Montaner (2016), para los elementos de lo épico y lo historiográfico en el Cerco de Zamora; y algunos apuntes interesantes de lo que su autor llama “la prehistoria de la materia épica cidiana en Hernández (2009).

<sup>49</sup> Rochwert-Zuili (2002: 69) se pregunta cómo podría explicarse la inserción sin precedente de la gesta en las crónicas; dicho fenómeno tiene como primera repercusión, claro está, la novelización de la historiografía, aunque también cabría examinar de más cerca los procedimientos que rigen el traslado del discurso épico al discurso historiográfico para entender su significado.

santidad inspirado en las reliquias cidianas de Cardeña.<sup>50</sup>

El pasaje en la *Crónica de Castilla* que retomaba a nuestro personaje se intercala a través del mecanismo asociativo, a partir del motivo de la escasez de alimentos que padecen los habitantes de la villa, ocupando los episodios 122, 123, 124, 125 y 126. De todas las crónicas aquí listadas es, junto a la *Crónica de 1344* y *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Diez campeador*, la que más se extiende sobre el relato, si bien, como veremos, cubriendo un espectro de aventuras muy distinto. Los hechos narrados en esta primera aparición son los siguientes:

Llega Martín Peláez al campamento del Cid con una recua de alimentos y ante un ataque moro se defiende matando, lo que lleva al narrador a hacer una analepsis hasta el inicio del cerco de Valencia para explicar tamaña gallardía. Nos cuenta entonces que este joven es un noble asturiano, describe su portentoso físico<sup>51</sup> y alude a su cobardía, por lo que el Cid se propondrá educarlo. Su huida de la batalla y escondite en la posada es visto por el Cid sin este saberlo. Llega la hora de sentarse a las mesas, de las que nos explican su disposición según la jerarquía militar. El Cid le pide que se siente junto a él en la de mayor rango, por lo que el asturiano se siente honrado. En una nueva batalla vuelve a huir, tras haber permanecido un poco más en el campo. El Cid vuelve a sentarlo a su mesa y le ofrece de su misma escudilla. Martín se siente avergonzado por ello y comprende que el gesto no son honras sino la señal de que ha sido visto huyendo, y se propone enmendarse. A la siguiente batalla pierde el miedo y lucha como el mejor. Entonces vuelven a la mesa y le indica el Cid que ahora que se lo ha ganado, puede sentarse a la mesa de Álvaro Fáñez y Pero Bermúdez, quienes componen el primer rango tras el Campeador. Se nos dice que a partir de ese momento ya siempre fue buen caballero, con una actuación destacada en la toma de Valencia, y se explica por ende el origen del refrán cuya variante moderna más extendida es: *el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*.

Esta hermosa historia didáctica que tanto fascinó a Menéndez Pidal se diluye en las sucesivas versiones cronísticas ligada a los acontecimientos de la llamada afrenta de Corpes, donde Martín Peláez se convierte en un mero caballero más

---

<sup>50</sup> Véase Montaner (2018) sobre las reliquias.

<sup>51</sup> Sobre escrituras en el cuerpo y *lo escrito* en el cuerpo, véanse los trabajos recogidos en Béreiziat-Lang; Folger, y Palacios Larrosa (2020).

del Cid, tan confiable y animoso como los otros.<sup>52</sup> El “olvido” de sus nada admirables primeros pasos en Valencia –lo que quizá habría reconfortado la conciencia del propio personaje, pues orgulloso no lo harían estar– motiva su incorporación a la nómina de valientes hombres del Cid, casi siempre formando dupla con Pero Sánchez. Afortunadamente el episodio pervivirá y viajará muchas más leguas en la forma de romances, los que entrarán casi sin llamar en los teatros áureos.

La trama se articula de acuerdo con los principios constructivos característicos de la literatura folclórica que ya fueron expuestos por Axel Olrik (Lacarra, 2002: 72). Destaca el contraste de dos temas: falta de alimentos / recua con víveres; cobardía / valentía, rompiéndose el discurso temporal de la narración para hacer el salto al pasado, sin salir del reino de Valencia. La autora identifica el procedimiento retórico de la *digressio intra*, bien conocido de la retórica medieval. Concluido el relato se señala el final de la *digressio* con la habitual fórmula lingüística que marca la transición hacia el presente (“más agora dexaremos de contar d’esto e tornaremos a la pleitesía qu’el alfaquí movió contra el Çid”, BNM 1347, fol. 280r).

Nos interesa ahora establecer, antes de pasar a esas otras dos formas de pervivencia, una suerte de esquema argumental tipo que nos servirá para comparar las sucesivas versiones. Asignamos una letra minúscula a cada acción siguiendo un orden cronológico:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.<sup>53</sup>
- e. El Cid se propone educarlo.

---

<sup>52</sup> Para este trabajo no hemos acudido a los manuscritos existentes de la *Crónica de Castilla*, pues no pasaba por ahí el interés de nuestro estudio. Señala Lacarra (2002) que consultó cuatro manuscritos, que reflejan las dos redacciones que los estudiosos distinguen, y que de la llamada redacción no abreviada coteja los manuscritos: V (BNM 8539), CH (BNM 830) Y T (BNM 7403); para la abreviada si sirve solo del manuscrito J (BNM 1347). Concluye que pese a haber escogido testimonios procedentes de la versión abreviada y de la no abreviada, no percibe diferencias significativas entre unos y otros.

<sup>53</sup> De buen físico pero cobarde: este es el tipo tradicional del Paris homérico, “heredado” también (pero sin la redención final) por los infantes de Carrión.

- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.<sup>54</sup>
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Son estos doce estadios o acciones sucesivas con las que componemos el esqueleto narrativo del episodio de la educación del Cid del cobarde Martín Peláez. Se cierra la narración, antes de poner el broche de oro con el refrán, diciéndonos que el Cid lo honró como a ningún caballero y que se convirtió en absoluto hombre de confianza:

Et por quanto él aquel día fizo, fue el ssu fecho escripto en esta estoria, por que nunca el ssu nonbre muera. Et quando el Çid lo vio venir en aquella manera, fízole grant onrra qual nunca fizo a cauallero que oviesse fasta <sup>69r<sup>o</sup>b</sup> aquel día. Et desde aquel día adelante metióle en sus fechos e en sus poridades, et fue muncho su priuado. (Cap. 126)

Añadimos además las observaciones de Lacarra:

El relato tradicional no comienza de un modo brusco ni termina abruptamente, sino que se mueve de la calma a la agitación para luego retornar a la calma (*Ley de la apertura y del cierre*). La brevedad no permite que la introducción y la conclusión sean aquí muy detalladas, pero aun así puede comprobarse cómo existe un movimiento inicial y final de distensión. La secuencia central se ajusta perfectamente con la *Ley de la repetición*, combinada, como tantas otras veces, con la *Ley del tres*. La importancia de la posición inicial o final explica que en las series sea normalmente la última la que soporta el peso de la narración. La sencillez de la trama folclórica suele implicar la *linealidad* y la selección de ciertos cuadros escénicos, en los que normalmente no hay más que *dos personajes*

---

<sup>54</sup> Aquí parece haber un cierto eco de la derrota del conde de Barcelona en el CMC quien, aunque no es un cobarde, es un atildado cortesano (véase vv. 990 y ss., 1049 y ss.).

en acción. (p. 372).

En nuestro esquema, f), g), h), i), j), k) y l) suponen la reiteración de una conducta en la plaza valenciana, la cobardía del asturiano frente a la impasibilidad del Cid que lo sienta a su mesa. *La ley del tres* se cumple al ser a la tercera cuando la situación se da la vuelta, al ser el cobarde valiente y tomar asiento no junto al Cid sino junto a sus mejores hombres.

### 1.3 La *Crónica abreviada*, de don Juan Manuel

Don Juan Manuel afirma componer, entre 1320 y 1325, cuando era tutor de Alfonso XI, su *Crónica abreviada* a partir de un ejemplar finalizado de la *Estoria de España* encontrado recientemente al que la crítica ha llamado *Crónica Manuelina*,<sup>55</sup> un ejemplar de la *Estoria de España* finalizado, que podría haber sido propiedad del padre de don Juan Manuel,<sup>56</sup> y del que se conservarían otros dos testimonios más (Salgado Loureiro, 2019: 95). Estando todavía el texto completo inédito, sí se cree que podría ser anterior que la *Crónica de Castilla*. En todo caso, aquí tomamos en cuenta el texto disponible de la *Crónica abreviada* y su fecha de composición.

Entre finales del siglo XIII e inicios del XIV se dan variaciones ideológicas en las tendencias historiográficas de la Castilla medieval y en ellas hay que ubicar el planteamiento político sobre el que don Juan Manuel compone su obra.<sup>57</sup> Habría

---

<sup>55</sup> La discusión sobre las ediciones puede verse en Hijano Villegas (2016), sobre el ms. Egerton 289 y la *Crónica manuelina* del que ya trató en Hijano Villegas (2013) sobre el compilador del siglo XVI de la *Estoria de España* en el mismo manuscrito. También Bautista (2016) sobre Juan de Pineda y la *Crónica manuelina*.

<sup>56</sup> Véase Hijano Villegas (2008) Retorno a la selva textual: compiladores medievales y filólogos modernos, sobre un antiguo debate de Diego Catalán; e Hijano Villegas (2016) El manuscrito Egerton 289 de la British Library y la *Crónica manuelina*.

<sup>57</sup> Salgado Loureiro (2019: 95) expone que “En base a la disposición textual que ofrece don Juan Manuel en tres libros, se ha especulado sobre la posibilidad de que la *Crónica Manuelina* también hubiese constado de tres partes que inicialmente habrían funcionado de forma autónoma. Mientras que los libro I y II de la *Crónica abreviada* siguen materiales alfonsíes, el libro III, que abarca desde el reinado de Fernando I hasta el de Fernando III, se presenta como un fragmento



dos tendencias, la cronística regia y la nobiliaria, fundadas en un doble contexto político de oposición, el dinástico del poder del rey y el ideológico de la nobleza.<sup>58</sup> Si bien ha habido cierta disconformidad con la idea de una cronística de corte nobiliario, hay un giro ideológico en la historiografía de la perspectiva pro-regia de Alfonso X por una más pro-nobiliaria.<sup>59</sup>

Si fueron los relatos particulares sobre pasajes y episodios de la historia reciente de Castilla a partir de Fernando I las historias de corte nobiliario, en el libro III de la *Crónica abreviada*, la parte identificada como menos alfonsí, se incluyen algunos relatos como los de la historia del Cid dentro del reinado de Alfonso VI.<sup>60</sup> Así, la figura de don Juan Manuel como cronista se ha asociado a la de un escritor de ideología señorial, representando un punto culminante del desarrollo preexistente de una tendencia historiográfica nobiliaria castellana ajena a los planteamientos regios (p. 99).

El único episodio que recoge de manera más que abreviada el anterior pasaje comentado de la *Crónica de Castilla* reza así:

En el CXXIII capitulo diz que quando el Çid gano a Valencia, llegose ael vn cavallero que avie nombre Martin Pelaes e era asturiano e omne fijo dalgo e era muy grande e muy apuesto; mas era muy cobarde de coraçon, pero visco muy grant tiempo con el Çid después e fue muy buen cauallero d'armas. E en esta fazienda que el Çid ovo con el rey de Seuilla non ovo y ningund cauallero que tanto fiziesse en armas commo el.

---

diferenciado en el que se relaboran e introducen materiales post-alfonsíes, emparentándose con textos como la Versión retóricamente amplificada de 1289, la *Crónica de Castilla* y la *Crónica ocampiana*.

<sup>58</sup> Véase Benito-Vessels (1994) sobre Don Juan Manuel, su escritura y la recreación de la historia, la prosa histórica del noble en esta obra y el *Libro de las armas*, y a propósito del género literario y las técnicas narrativas de la *Crónica Abreviada*.

<sup>59</sup> Véase Saracino (2006) sobre la supuesta lectura desviada de la *Crónica abreviada*. Hijano Villegas (2014) se extiende sobre la historia y poder simbólico en la obra de Don Juan Manuel.

<sup>60</sup> Otros relatos del mismo corte son la 'historia atajante'. Véase Hijano Villegas (2011) sobre las fuentes romances de las crónicas generales en el testimonio de esa Historia menos atajante.

Del esqueleto narrativo que presenta la *Crónica de Castilla*, que reproducimos abajo, solo se conservan tres acciones, las que aparecen en negro. Hemos bajado el tono del resto para que pueda observarse mejor en qué consiste el resumen realizado por don Juan Manuel:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo, pelea y será de los mejores siempre.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Hay que añadir que el cierre de la historia, como sucede en la *Crónica de Castilla*, nos atestigua que el asturiano nunca más se acobardó, y aquí señala que además fue el mejor de la campaña contra el rey de Sevilla.

Los otros tres capítulos en los que es mencionado Martín Peláez discurren en el contexto de la comitiva de las hijas del Cid hacia Castilla para que se reúnan con los infantes de Carrión, con el envío de cien caballos y ricas ropas al rey Alfonso. El asturiano es junto a Pero Sánchez uno de los encargados de ir a buscar a las maltratadas hijas adonde los infantes dicen haberlas dejado (CXXXVII):

En el CXXXVII capitulo dize que aviendo enviado el Çid a Martin Pelaez, el asturiano, e a Pero Ssanchez con cient omnes de cauallo con sus fijas, e ellos, de que vieron a los infantes que trayan las mulas e los pannos e non las trayan conssigo, fueron les decir que avian fecho dellas. E ellos dixeron le[s] que las avian dexado cabe vna fuente e que las fallarien y. E ellos fueron allá e non las fallaron, ca las avia lleuado Ordonno. E armaronsse

e fueron en pos ellos por se matar con ellos e non los podieron alcançar. E fueron se para Palencia al rey don Alfonso a querellar gelo.

Su siguiente misión es conducir las a Molina (CXXXIX):

En el CXXXIX capitulo dize que se fueron Pero Ssanchez e Martin Pelaez con los çient omnes que con ellos avien venido al aldea do estauan las duennas; e lleuaron les muy bien de vestir e lleuaron las a Molina. | E fincaron todos con ellas, si non Pero Bermudez que llevo el mandado al Çid.

Y la última mención (CXL) es el glorioso estado que ha alcanzado quedando al mando de la plaza de Valencia<sup>61</sup> junto al obispo don Jerónimo mientras el Cid debe ausentarse hasta las cortes a las que lo ha convocado el rey Alfonso para dirimir el delicado caso entre sus hijas y los infantes de Carrión:<sup>62</sup>

En el CXL capitulo dize que llevo Pero Bermudez a Valencia e dixo al Çid que dexara sus fijas en Molina. Otrossi le dixo commo el rey le avia puesto plazo de tres meses que fuese en Toledo a cortes. E el Çid mandol quel fuese traer ssus fijas e guiso se deyr alas cortes. E dexo en Valencia quinientos caualleros e dexo por cabdiello dellos el obispo don Geronimo e a Martin Pelaez, el asturiano.

Vemos así que la presencia del episodio en la crónica de don Juan Manuel refuerza el contenido de la *Crónica de Castilla* más que aportar nada a la trama. No obstante, es cronológicamente la segunda obra donde se le menciona, por lo que no deja de contribuir a su difusión. Si bien desconocemos qué alcance tenía la historia en la oralidad, que de hecho podría ser tan amplio que el autor al recogerlo estuviera haciéndose eco de un personaje ya bien conocido, en el caso de que aún no lo fuera, la fuente escrita contribuiría a ello, por breve que fuera la

---

<sup>61</sup> Véase el trabajo de Montaner (2010) sobre Rodrigo el Campeador como prínceps de Valencia.

<sup>62</sup> Sobre la llamada afrenta de Corpes, véase Montiel Domínguez (2014).

alusión.

#### 1.4 *Crónica de 1344, del Conde de Barcelos*

La llamada *Crónica de 1344* utiliza como fuente inmediata un manuscrito que, aunque lo parece, no es el mismo que el de la traducción gallegoportuguesa de la *Crónica de Castilla* (ms. A). Ya hemos dicho que el material que corresponde a la "Cuarta Parte" de la *Estoria de España* se basa en la forma de la *Crónica de Castilla* para este relato. Goza de gran popularidad, como lo atestiguan las redacciones portuguesas de las que se sacaron sendas traducciones castellanas independientes una de la otra y, tanto en Portugal como en España, la crónica de Dom Pedro Afonso influyó extensamente en la historiografía ulterior.

Es una historia de España escrita por don Pedro Alfonso, conde de Barcelos, a mediados del siglo XIV. Aprovechaba otros materiales historiográficos como los Cánones crónicos de Eusebio-Jerónimo; el llamado *Libro de las generaciones* (1258-1279), (versión del *Liber regum*, interpolada con la *Leyenda de la elección de Bamba* y un *Sumario de la historia de los reyes de Bretaña*); la colección de crónicas de Pelayo de Oviedo o *Corpus Pelagianum*; o la traducción al portugués de la *Crónica del moro Rasis* que el rey don Dinís encargó al clérigo Gil Pérez. Deja fuera entre sus fuentes a *Estoria de España* de Alfonso X y se basa en sendas traducciones al gallegoportugués de refundiciones post-alfonsíes: la *Versión amplificada* de 1289 y, una vez más, la *Crónica de Castilla* (Fernández-Ordóñez, 2001: 258-259). Por ahí llega el relato de Martín Peláez.

El parecido entre el esquema narrativo abarcado por la *Crónica* de don Juan Manuel y la *Crónica de 1344* es grande, salvada, como es natural, la distancia de la extensión. El primer episodio recogido, "Cómo el rey de Sevilla fue sobre el Cid e lo cercó en Valencia" se detiene en algunos detalles sobre la toma de Valencia, quedando el papel del asturiano reducido a:

E fue el rey fuyendo con tres golpes muy grandes. E en este alcance fue muy bueno Martín Páez, el Esturiano, así que non ovo hý tal cavallero nin que tanto bien fiziese, nin tamaño prez oviese nin tamaño afán levasse. (Cap. CDXCV, Vindel, 2015).

Reitera la idea de que fue el mejor de la campaña, ya recogida por el escueto relato manuelino, así como lo muy celebrado que por ello fue. El personaje aparece después incorporado al conjunto de valientes hombres que tienen que lidiar con los desagradables hechos del robledo de Corpes. En el DXX (Vindel, 2015), cuando las personas más cercanas al Cid, su mujer Jimena y Álvar Fáñez, le exponen al Cid sus reticencias a que se saquen a las hijas de Valencia para llevarlas con los que a sus ojos son los nada confiables infantes de Carrión, el papel del Martín Peláez es únicamente cumplir las órdenes del Cid y ser junto a Pero Sánchez quien comande la expedición, una vez que Ruy Díaz ha zanjado la cuestión decretando que sus hijas serán conducidas a Castilla.

En el Capítulo D (Vindel, 2015), “Cómo los mensajeros de don Álvar Fáñez llegaron al Cid, e del grand plazer que él ovo con las nuevas de Castilla”, recibe la alegre noticia del Cid:

E fizo luego llamar ante si a Pero Bermúdez e a Martin Páez e contoles las nuevas que le llegaron, e cómo le traían su muger e sus fijas mucho onradamente.

E ellos, cuando lo oyeron, fueron mucho alegres. E el Cid mandoles que tomasen cien cavalleros, e que fuesen a Molina e que dixesen a Bucanón que era su vasallo que fuese con ellos e que llevase consigo otros ciento de caballos. [...]

En el Capítulo DXX (Vindel, 2015), “Cómo el Cid guisó sus yernos e sus fijas para se ir a Castilla”, en el mismo encargo se van preparando:

E dioles ciento cavalleros muy bien guissados de que era cadillo Martín Páez, el Esturiano, e Pero Sánchez. E éstos fizieron omenaje en las manos del Cid, que siempre serviessen a sus fijas assi como a señoras e fijas de su señor natural.

En el Capítulo DXXVI (Vindel, 2015), “Cómo el Cid embió muy grand presente al rey don Alfonso”, más extenso que los anteriores, tampoco gana un gran papel en la trama, simplemente aparece por la boca de otro personaje:

E don Álvaro Fañes dijo:

– Señor, viniendo a vós con este servicio por mandado del Cid, fallamos, entre Medinaceli e Atiença, un escudero, sobrino del Cid, que á nombre Ordoño, que nos contó el gran mal e desonra que los infantes de Carrión fizieron a sus mugeres, fijas del Cid, el cual fecho sabredes vós, señor, cuán malo e cuán dessaguissado es, señor. E, señor, muy gran parte avedes hy, ca vós las cassastes con ellos e yo gelas di por vuestro mandado. E, señor, porque Martin Páez e Pero Sánchez vos dixeron que eran muertas según que ellos cuidavan sabed, señor, que son bivas e sabemos a do son muy maltrechas, ca fueron muy malferidas a cintaradas e a espoladas como si fueran bestias. E tomaron las mulas e los paños que ellos non les dieron, que ansí nós lo contó Ordoño. E tal fecho como este, señor, cierto somos que pesará a Dios del cielo.

Es más, tiene un desatino al llegar a dar por muertas a las hijas tras ver el dantesco escenario que ha quedado una vez consumados los deleznables hechos en la fuente, adonde han ido a buscarlas siguiendo las indicaciones de los infantes.

### **1.5 *Compendio historial*, de Diego Rodríguez de Almela**

El fantástico trabajo de Lacarra (2002), ampliamente citado en estas páginas, sobre la ejemplaridad en el autor del *Compendio historial*, Diego Rodríguez de Almela, se mantiene actual pese a sus dos décadas.<sup>63</sup> La obra de Almela sigue mayormente inédita y permanecen los mismos interrogantes sobre sus fuentes. El autor murciano, que también firmó el *Valerio*, parece que se basó en la *Crónica de 1344* en su segunda redacción de ca. 1400 a juzgar por los trabajos de Menéndez Pidal y Conde sobre otros episodios concretos. A Lacarra el análisis del pasaje (presente en el *Valerio*, IV, 6, IV; *Compendio I*, cap. 416 y *Compendio II*, cap. 405) le

---

<sup>63</sup> Véase más recientemente González Jiménez (2001) sobre el *Compendio historial* y Gutiérrez García (2013) sobre la vocación jacobea de Rodríguez de Almela. En cuanto a la ejemplaridad, Haro (2009). Haro Cortés (2000) habla de los “Enxemplos et semjanças para reyes” como modelos de transmisión.

permite declarar que las fuentes van más allá de la *Crónica de 1344* y alguna refundición de las *Moçedades*, para relacionarlas con la *Crónica de Castilla*.

La lectura inicial de la triple introducción de Rodríguez de Almela no descubre variantes significativas respecto de la *Crónica de Castilla*, pero hay que hacer observaciones. Rodríguez de Almela da una única versión del episodio, la misma en el *Valerio* y que en el *Compendio*. No son grandes los cambios, estilísticos o lingüísticos, y se explican por el proceso de transmisión textual, no alejándose mucho de la *Crónica de Castilla*.

La inserción de la digresión calza mejor en la *Crónica de Castilla*, y en sus secuelas, como en la *Crónica particular del Cid*, no así en el *Compendio historial*. En este último desaparecen la sutil alternancia entre una gallardía (defender la recua con víveres), la historia de su cobardía, y otra acción valiente, frente al rey de Sevilla. Desaparece también el enlace que se daba entre la escasez de alimentos en la ciudad sitiada con las provisiones que salva Martín Peláez, y también desaparece la explicitación que da por finalizada la *digressio*; tampoco se sostiene el episodio como ejemplificación del refrán, pues Almela prescinde de él en todas sus versiones. Todo esto lleva a Lacarra a concluir que los romances serían una fuente junto a las otras crónicas.

Frente al *Valerio*, en el *Compendio* la interpolación es más abrupta por tratarse de un *continuum* narrativo. Las referencias a la *Crónica de Castilla* a otros momentos ya narrados (“segund que avedes oído”), ausentes también en el *Compendio*, integran mejor la digresión en la historia del cerco de Valencia, por lo que la fuente de Rodríguez de Almela no fuera directamente esta *Crónica*, sino otra. El redactor de la *Crónica de Castilla* justifica su *digressio* hábilmente, pero no Almela en su *Compendio*, sino que enmarca su relato en el sistema de valores de la sociedad caballeresca, como prueba el uso que se hace de la palabra *vergüenza*.

La conversión del cobarde caballero se produce el segundo día cuando “entendió bien por qué gelo dezía, que por aquello non lo dexava asentar a la mesa con los cavalleros que eran preciados en armas, y ovo tan grand *vergüença* por ello que quisiera más ser muerto. E propuso en su voluntad de fazer allí adelante lo que deviese y que por miedo de la muerte non lo dexase de fazer” (p. 138). El proceso era similar en la *Crónica de Castilla*, pero narrado con mayor brevedad y sin que

la palabra *vergüenza* apareciera en ninguno de los manuscritos consultados (“Et el cavallero Martín Pelaes tomó mientes en aquella palabra e d’ello ovo muy grande enbargo”, BNM 1347, fol. 279r). Cacho Blecua (1997; 2000) relaciona la vergüenza con la huida y se presenta como un valor de clase asociado con la caballería. Ya Alfonso X en sus *Partidas* dice: “que la vergüenza vieda al cavallero que non fuya de la batalla” (*Partidas*, II, xxi, II). Y en este punto remitimos a la Introducción de este trabajo donde relacionábamos los términos cobardía con desertión. Pero aquí la vergüenza, que hoy podríamos llamar pundonor, no es inherente a Martín Peláez, por mucho “fijodalgo” que no se deje de señalar que es, sino que la incorpora a través del magisterio del mejor maestro y cavallero. Así, en el *Valerio* se resalta el tema, pues la anécdota aparece en el último cuarto, destinado a hablar “De vergüenza”.

Lacarra no descubre ninguna ampliación a partir de fuentes orales como sucede otras veces, en el cotejo hacia el *Compendio II*, pero sí establece la estrecha dependencia textual de todos los manuscritos conservados. A excepción del llamado ms. G (BNM 1535), incompleto, que no alcanza a contar los hechos del Cid, los restantes, F, BNM 1525, G, BNM 1535, M, BMP 156-158 y U, Esc. V-II-10 y 11, interrumpen su narración con la primera actuación de Martín Peláez para saltar dieciséis capítulos, indicio de una amplia laguna en el arquetipo.

El estudio de las fuentes de Rodríguez de Almela permite pensar en una conexión con la *Crónica de Castilla*, aunque ambos dependan a su vez de otra fuente escrita, que no la exime tampoco de una filiación con la tradición oral.

### 1.6 *Crónica particular del Cid*

Este relato que con el título de *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez campeador*<sup>64</sup> dio Juan de Velorado, abad de San Pedro de Cardeña, a la imprenta en 1512 en Burgos será la única crónica, junto a la *Ocampiana*, que tendrá una circulación impresa, la primera y dos reimpressiones en 1552 y 1593. Abarca los reinados de Fernando I y Alfonso VI, siguiendo, casi al pie de la letra, el ms. B (actualmente

---

<sup>64</sup> Cf. la edición completa anotada de Viña Liste (2006) *Mio Cid Campeador; Cantar de Mio Cid; Mocedades de Rodrigo; Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*.



BNE, MS 1810) de la *Crónica de Castilla* (Armistead, 2001) y se puede considerar como una biografía del Cid. El abad añade apéndices con la genealogía de Ruy Díaz, la descripción de los sepulcros,<sup>65</sup> y con los epitafios. Tiene el valor de mencionar el día 10 de julio como fecha de deceso del Cid. De hecho, esta obra puede considerarse una biografía de Rodrigo Díaz de Vivar.

Dice Viña Liste (2006) que a la *Crónica de Castilla* se la denominó también más tarde *Crónica del Campeador*, y en un manuscrito aragonés *Romanz del Cid Campeador e de los reyes de Castiella*, porque esa nueva presentación estaba probablemente motivada por el deseo de incorporarle el nuevo estado de los poemas cidianos que formaban ya un ciclo completo que abarcaba a los tres primeros reyes castellanos —Fernando I, Sancho II y Alfonso VI— y contenía prosificaciones de textos juglarescos como un *Cantar del rey Fernando*, una primitiva *\*Gesta de las mocedades del Cid*, y refundiciones del *Cantar de Sancho el de Zamora* y del *Cantar de Mio Cid*. Los abundantes restos prosificados de la perdida *\*Gesta de las mocedades del Cid* se concentran al principio de aquella, en sus capítulos 2-4, 6-9, 11-12, 14, 17 y 19, pero sobre todo en el 21 y 22, en donde asistimos al conflicto entre Fernando el Magno, desde su decidida actuación respaldado por el Cid, con el Papado y el Imperio hasta llegar a ser considerado como “par de emperador”. Implantaba esta obra, según Menéndez Pidal, una gran innovación en las relaciones entre poesía épica y prosa historiográfica al incorporar a la prosa cronística algunos trozos en rima, de modo que se hace visible y aun audible el lenguaje versificado de los juglares, con lo que algunos pasajes relevantes adquieren mayor fuerza expresiva y atractivo estético.

En el índice de la obra, se señalan los siguientes capítulos como los que forman parte de la séptima parte, la Campaña levantina (131-221):

- Hechos de Yaya Alcahir y de Álvar Fáñez (131-139)
- Boda de Alfonso con la mora Caida (140-141)
- Campaña andaluza del rey (142-148)
- Campaña del Cid sobre Valencia (149-208)
- Injerencias de don Remón Berenguel (153-157)
- Los mestureros contra el Cid (160)

---

<sup>65</sup> Véase el Estado de la cuestión al inicio de este trabajo.

- El Cid cerca Valencia (170-208)
- El valor de Martín Peláez (195-198)

Observamos al final que hay toda una serie dedicada al valor de Martín Peláez. Los episodios 195, “De cómo los moros quisieron tomar a Martín Peláez la provisión que traía para la hueste del Cid e de la covardía d’este Martín Peláez”, 196, “De cómo el Cid no dexó sentar a la mesa con los otros cavalleros a Martín Peláez por su covardía e le assentó en su mesa, e de cómo el cid le hizo de covarde muy esforçado”, 197, “De cómo el Cid hovo torneo con los moros de Valencia e Martín Peláez fue muy buen cavallero e perdió de ser cobarde dende aí adelante”, y 198, “De cómo en la batalla que hovo el cid con el rey de Sevilla, como parescerá adelante, fizo muy señaladas cosas Martín Peláez” desarrollarán el episodio con una fidelidad aplastante a su principal fuente, la *Crónica de Castilla*. En este caso se cumplen con exactitud las doce acciones consignadas del esqueleto argumental de la crónica primigenia sin necesidad de sombrear ningún punto:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo, pelea y será de los mejores siempre.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

La *Crónica particular del Cid* es fiel hasta el punto de repetir el recurso del flashback al inicio que emplea su fuente:

Aquí cuenta la historia que en cuanto fablavan en esto que venía Martín Peláez el esturiano con una recua en que traía vianda para la hueste del Cid e, en passando cerca de la villa, los moros salieron a él muy gran gente

para ge la tomar. Mas él, comoquier que traía poca gente, amparola muy bien e fízolos muy gran daño matando muchos d'ellos e metiolos por la villa.

A este Martín Peláez de que vos dezimos fizo el Cid muy buen cavallero de covarde que era, según que adelante vos contará la estoria. Al comienço que el Cid cercó la ciudad de Valencia vínose para él este Martín Peláez que vos dezimos (...). (Cap. 195).

Como también recurre a los encendidos elogios de los que fue merecedor el asturiano al término de la campaña en general destacados por todas las versiones:

E por quanto él aquel día fizo fue el su fecho escrito en esta historia por que el su nombre nunca muera. E quando el Cid lo vio venir en aquella manera fízole gran honra cual nunca fizo a cavallero que hoviesse fasta aquel día. E desde aquel día adelante metiolo en todos sus fechos e en sus poridades, e fue mucho su privado. (Cap. 198)

El último capítulo de la serie, el 198, también se cierra con el refrán:

E en este cavallero Martín Peláez se cumplió el enxiemplo que dize que “quien a buen árbol se allega buena sombra le cubre”. E quien a buen señor sirve buen galardón alcança, ca por el servicio que fizo él al Cid llegó él a buen estado, onde fablan d'él como ya vos diximos, ca el Cid lo supo fazer buen cavallero e usar bien de cavallería, como faze el buen criado al cavallo.

Más adelante también hallamos ya integrado en la tropa a Martín Peláez, participando en los hechos de Corpes, en calidad de acompañante como se ha visto en las anteriores crónicas. En el capítulo 240, “De cómo los infantes de Carrión se juntaron con los cavalleros que iban con ellos e les dixeron que dexavan sus mugeres, las hijas del Cid, en la fuente de los robredos de Corpes, e de cómo los cavalleros, creyendo que non les hoviesen hecho otro mal, desafiaron

a los infantes en nombre del Cid”, leemos:

E cuando Martín Peláez e Pero Sanches oyeron esto que havían fecho los infantes a sus mugeres hovieron ende gran pesar e bolvieron a los infantes muy sañudamente. E ellos havían ya lavadas las manos e las espuelas. Pero cuando vieron las mulas e los paños de sus señoras apartáronse con sus cient cavalleros e dixeron (...)

Donde él mismo toma la palabra con actitud, a lo que se responde:

E esto que Martín Peláez dixo toviéronlo todos por bien. E los infantes cuando los vieron venir e oyeron lo que dixeron toviéronse por muy agraviados, e temiéndose d’ellos dixeron:

En el capítulo 241, “De cómo Martín Peláez e Pero Sanches con sus compañas volvieron a buscar las hijas del Cid e non las hallaron, e de cómo fueron en pos de los infantes e non los pudieron alcançar, e fueron al rey don Alfonso a le hazer saber la maldad que los infantes havían cometido”, destacamos una escena de un hondo dramatismo, que nos hace pensar en tantas escenas explotadas hoy por películas de Hollywood y decenas de series de ficción:

Cuenta la historia que Martín Peláez e Pero Sanches con sus compañas que se tornaron para el robredo donde fincaron las dueñas. E cuando llegaron a la fuente fallaron enderredor todo sangriento de las feridas d’ellas e non fallaron las dueñas e hovieron gran pesar, e non sabían a cuál parte irlas a buscar. E començaron de andar por el robredo llamando e dando muy grandes voces e faziendo muy grande duelo por el mal que les havía acaescido e porque las non pudían fallar.

En el capítulo 243, “De cómo Ordoño, sobrino del Cid, fue a le hazer saber la maldad que los infantes de Carrión havían cometido e topose en camino con don Álvaro Fáñez e Pero Bermúdez que levavan presente del cid al rey don Alfonso, e de cómo después de le haver dado el presente le dixeron el fecho de los infantes,

e del sentimiento que el rey hovo d'ello e de cómo acordó de hazer sobre ello cortes en toledo a las cuales embió dezir al cid que veniese", Martín Peláez ocupa un papel bastante menor que el título del capítulo, limitándose a ser nombrado por boca de Álvar Fáñez, nuevamente, como en la *Crónica de 1344* para aclarar que las hijas no estaban muertas como el asturiano había comunicado al rey:

– [...] E, señor, Martín Peláez vos dixo que las dueñas que eran muertas, según él cuidava; e saber, señor, que son vivas e sabemos dónde son muy maltrechas, ca fueron muy malferidas con cinchas e con espoladas, e tomáronles las mulas e los paños. E assí nos lo contó Ordoño.

Pero su trabajo al servicio del Cid prosigue:

D'esto mucho plugo a don Álvar Fáñez e a Pero Bermudes e besáronle las manos e espediéronse d'él. E el rey mandoles dar muy buenas mulas para las dueñas con muy nobles sillas e guarnimientos de oro e de paños de oro e de lana con peñas de veros e grises. E fueron con ellas Martín Peláez el asturiano e Pero Sanches e sus cavalleros. E fueron val de Esgueva arriba contra Peñafiel, e a Roa e a San Estevan de Gormaz. E llegaron a los robredos de Corpes, donde las dueñas fueran desonradas. E Martín Peláez e Pero Sanches los levaron a la fuente.

### **1.7 *Crónica General Vulgata de Florián de Ocampo***

Fernández-Ordóñez (2001) explica que el nombre de la *Crónica General Vulgata u Ocampiana* se debe a que se trata de la versión de la *Estoria de España* que fue impresa en 1541 por Florián de Ocampo y que conserva un texto mixto que sólo pudo ser ensamblado después de mediado el siglo XIV.<sup>66</sup> En la historia antigua y

---

<sup>66</sup> Bustos (1994) dedicó su tesis doctoral a elucidar la organización de la tradición textual de esta *Crónica* y realizó una edición crítica parcial de Pelayo a Vermudo III, y también se ocupa en Fernández-Ordóñez (2001) de esta obra. Más recientemente se han ocupado de la *Crónica general* de Florián de Ocampo Fernández Camacho (2019).

gótica contiene la primera redacción de la *Estoria de España* derivada del ms. *E<sub>1</sub>* (corresponde a PGC, caps. I-565), pero desde el reinado de Pelayo y hasta el último rey de León (caps. 566-801), donde termina la *Crónica*, copió la segunda redacción, aunque indica la filóloga y académica que a través de un testimonio bastante defectuoso. En la segunda parte el formador de la *General vulgata* echó mano de un manuscrito de la *Versión primitiva*, miembro de la familia formada por *T; G, Min, Z, etc.*, para completar el relato de las fuentes poéticas, abreviado con regularidad en la *Versión crítica*.

Para componer la *Ocampiana*, se usa un ms. perdido (ms. \**O*), perteneciente a la misma familia que la mayoría de los textos castellanos (mss. *GBP* etc.). Ya se ha dicho que tanto la *Crónica de 1344* como la *Crónica ocampiana* gozaron, por su propia parte, de enorme popularidad (Armistead, 2001). Esta y la *Crónica de Castilla* sobrevivieron a las lamentables pérdidas de códices medievales y alcanzan otra etapa gloriosa en el Siglo de Oro y frente al muy amplio auditorio que suponen los corrales de comedia, pues dramaturgos como Lope de Vega y Guillén de Castro no se cansaron de recurrir a ellas.

## 1.8 Conclusiones

El muy complicado trabajo de navegar por el intrincado mundo de los textos cronísticos y sus relaciones con la materia épica, particularmente estrechas en la literatura española frente a otras literaturas,<sup>67</sup> en busca de la evolución de un argumento, en este caso el de la educación por el Cid del caballero Martín Peláez, nos deja algunas conclusiones preliminares que cobrarán mayor sentido a lo largo de los siguientes capítulos.

Por un lado, debemos destacar la preponderancia de la *Crónica de Castilla* como un texto clave de la historiografía neo-alfonsí, y no solo porque en él aparezca por primera vez el episodio de que aquí se habla, aunque sin lugar a duda este ya sería un motivo más que suficiente para que en estas páginas se le concediera ese papel. La *Crónica de Castilla* se trata de un texto clave porque de él dependen y derivan otros muchos relatos historiográficos y porque es la única de las

---

<sup>67</sup> Así lo constata Armistead (2001: 166, n. 11).

crónicas post-alfonsíes que, mediante la *Crónica General Vulgata* de Florián de Ocampo y la *Crónica particular del Cid*,<sup>68</sup> llegará a trascender la Edad Media, además de llegar, ya salida de la imprenta, a ser leída y valorada por la posteridad. Por lo tanto, no es que por incluir nuestro episodio le concedamos dicha relevancia; es también a la inversa: el hecho de que sea la primera fuente conocida de un episodio que tendrá una repercusión posterior tan significativa es la prueba de que su contenido y difusión en la literatura en lengua castellana son indefectibles.

Respecto a la presencia del episodio de Martín Peláez en los textos cronísticos, hay que entender la creciente importancia de su figura en gran medida en función de los distintos valores que se le va confiriendo, primero, a toda la trama cidiana en general, y particularmente a la figura del Cid, pues Martín Peláez, aunque en el teatro acabará convertido en protagonista en obras posteriores, ocupa a estas alturas todavía un papel auxiliar, y su historia no viene sino a reforzar las virtudes del héroe de quien es vasallo.

En cuanto a las conclusiones argumentales, destacamos el esquema extraído de la versión primera que se repite con exactitud en la *Crónica particular del Cid*. Es muy probablemente la segunda la responsable, tanto por su formato impreso como por su contenido dedicado a la biografía de un personaje que en el siglo XVI seguía siendo explotado, la que permita que los dramaturgos elaboren sus argumentos teatrales. Sin embargo, considerando las condiciones de transmisión de estas materias, no podemos pasar por alto otro vehículo que durante esos siglos corría a la velocidad de la voz humana: la colección de romances que oralmente y también impresos se difundían y conocían en todas las capas de la sociedad. A ello dedicamos el siguiente capítulo.

---

<sup>68</sup> El origen de estas adaptaciones se encuentra tanto en el *Cantar* como en posteriores obras que retoman de algún modo la historia del Campeador, bien para añadir episodios biográficos cronológicamente fuera del *Cantar*, bien para reescribir más prolijamente los presentes en este magnífico poema, acrecentando según la situación nuevos ambientes o hasta nuevos personajes (Montaner, 2007).





## **Capítulo II: En el romancero**



## 2.1 El Romancero: caracterización

La similitud formal entre crónicas y romances queda bien consignada en la breve afirmación de Armistead que dice que estas “al igual que los romances orales viven y funcionan como literatura tradicional” (2001: 162). La convivencia creativa entre la historiografía oficial de las crónicas y la popular de los cantares de gesta tiene un tercer vértice en las composiciones baladísticas hispánicas que hunden sus raíces en los poemas épicos (cf. Menéndez y Pelayo, 1903; Menéndez Pidal, 1958; Spitzer, 1980).

Según Diego Catalán (1969), el *Romancero* es el conjunto de romances que, desde tiempos tardomedievales hasta el presente, han venido cantando o recitando los pueblos de habla castellana, portuguesa, catalana y sefardí dispersos por los cinco continentes habitados. A este *corpus* de la poesía baladística de los pueblos lingüísticamente hispánicos, transmitido de memoria de una generación a otra y abierto siempre a continua renovación se le llama *Romancero tradicional*.

Compuesto por los romances, estos son “poemas narrativos, de extensión variable (por lo general breves), de carácter épico-lírico, en tiradas de versos monorrimos asonantes de 16 sílabas, divididos en dos hemistiquios (lo que lleva a la publicación de los romances como si se tratara de versos octosílabos con rima en los pares y libres los impares)” (Alvar, Mainer y Navarro, 1997: 140-141), y tienen la dignidad de ser un exponente dentro de la materia cidiana (Escobar, *apud* Rodríguez-Moñino, 1973).

A la vez que iba desapareciendo la épica y de forma paralela al nacimiento de otros géneros narrativos, surgen los primeros *romances*. Como cita Alvar (1997), la misma denominación de “romance” indica el conflicto inicial con otras formas narrativas. Luego desaparece la polisemia casi por completo –por eso en español hoy decimos *novela*, y no romance–. Sus recursos expresivos suelen ser de gran simplicidad, dándoles un alcance inmediato. Frente a los cantares de gesta, no frente, por ejemplo, a la lírica popular, es su brevedad y el fragmentarismo final lo que les aporta concisión y dramatismo, pues también evita todo tipo de digresión.

Por los datos internos, es decir, los hechos narrados, los romances más antiguos

que se pueden fechar se remontan al siglo XIV, siendo de carácter noticiero: apuntan la muerte de Fernando IV, en 1312, la rebelión del prior de la orden de San Juan, Fernán Rodríguez, bajo el reinado de Alfonso XI (en 1328), la derrota de don Juan de la Cerda tras la batalla del río Candón (en 1357) y al sitio de Baeza (1368). La recopilación de esos romances tuvo lugar más tarde, ya en el siglo XVI, ciento cincuenta años después de los acontecimientos que recoge.

Por los testimonios externos, los romances más antiguos aparecen mucho después: el texto más antiguo se encuentra en un manuscrito de Jaume de Olesa, estudiante mallorquín, que en 1421 escribió (o copió) el romance *Gentil dona, gentil dona (La dama y el pastor)*, en castellano mezclado con abundantes catalanismos. Después, hacia 1440, Juan Rodríguez del Padrón debió componer otros tres romances (conservados en el *Cancionero de Londres*), y en 1442, Carvajal, poeta de la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, compuso otro romance, también de carácter lírico (Alvar, 142).<sup>69</sup>

Ninguno de los llamados romances noticieros que están entre los más antiguos que pueden fecharse es de carácter épico. Esto ha cuestionado la relación genética entre épica y Romancero. La primera cita de un romance épico ("Rey don Sancho, rey don Sancho") no aparece hasta 1465-1470. Poco después, Diego de San Pedro utiliza un romance relativo a los Infantes de Lara y otro directamente vinculado con el *Cantar de Roncesvalles*, haciendo su propia reelaboración. En el siglo XV se copia por primera vez el romance de la "Jura de Santa Gadea".

Menéndez Pidal tenía la idea de que hubo niveles distintos de elaboración de la tradición épica por parte de autores de épocas muy diferentes, dado los escasos

---

<sup>69</sup> Como punto de partida, tomamos la edición de Rodríguez-Moñino (1973), *La Historia y el Romancero del Cid* de Juan de Escobar. La de Durán (1945) del *Romancero General* también será citada alternativamente. Reproducimos la sencilla y muy difundida definición de Alvar (2007) en "Los inicios del Romancero" para Alvar, Mainer y Navarro. En su estudio de la recepción internacional del Cid, Rodiek (1995: 228 y ss.) dedica varias páginas al romancero cidiano. Pedrosa (2002: 1074-1080) define el Romancero medieval en Alvar y Lucía Megías para su *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Gómez Moreno (2002) estudia la poética del romancero y la materia cidiana, y J.A. Cid (2008 [2022]) el Cid en el Romancero. Véase también el ya citado Hijano Villegas (2011) sobre fuentes romances de las crónicas generales.

paralelismos directos entre cantar de gesta y Romancero. Su recopilación tardía no debería ser óbice para pensar en los romances de tema épico como prueba de una tradición latente, ya que muchas veces parecen derivar de textos ahora perdidos, base también de algunas referencias de las crónicas. Es posible tal vez que los romances tengan más lazos con las crónicas que con los poemas épicos.<sup>70</sup>

Señala Alvar que los romances antiguos desgajados directamente de los cantares de gesta y no de las prosificaciones cronísticas son muy escasos y se recopilaron tardíamente. Además, presentan dificultades de datación y filiación, ya que no coinciden con los textos conservados, que son muy pocos, y son extraordinariamente exactos no pudiendo seguir ningún texto escrito conocido, ni en latín, ni en lengua vulgar.

Han sido varias las teorías desde el siglo XIX que han tratado de explicar los orígenes del romancero. En una línea todavía romántica (Wolf, Hoffman, Durán, a quien ya cuestionan Bello y Milà i Fontanals) abogaron por una creación colectiva del pueblo para los primeros romances. Posteriormente, los juglares los habrían unido a otros materiales más extensos dando lugar a los cantares de gesta. Menéndez Pidal opone su teoría tradicionalista que considera el romancero un género derivado de la antigua épica castellana. La tradición oral actúa selectivamente cuando se da su decadencia en el siglo XIV salvando pocos fragmentos de los cantares, los más conocidos, que cobrarían una nueva vida exentos con un éxito incontestable. La repetición aislada de estos fragmentos serían los primeros romances épico-líricos, con más elemento novelesco, probablemente durante un periodo de convivencia entre los cantares y sus extractos los romances, gracias a los juglares. En este sentido, las prosificaciones cronísticas de cantares épicos que coinciden con romances serían una prueba de ello. Luego, otro grupo de autores defienden su parentesco con el cancionero lírico medieval y otro grupo ha defendido que se trata de una creación artística e individual de autores cultos que se inspiran en fuentes escritas. Estos son la línea individualista. El descubrimiento de varios romances sefardíes que no derivan de ediciones impresas, sino que se vinculan con gestas medievales (Armistead y

---

<sup>70</sup> Cf. Di Stefano (2001).

Silverman) inclinó la balanza a favor del tradicionalismo pidaliano sobre su origen épico-medieval, la latencia y la evolución oral.<sup>71</sup>

## 2.2 El Romancero del Cid y la serie de Martín Peláez

El interés por los romances traspasa la fecha de recopilación masiva del llamado *Romancero viejo*, que se dio en el siglo XVI. En el Siglo de Oro célebres autores como Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Luis de Góngora empiezan a componer piezas que conformarán el *Romancero nuevo*. En esta misma época, y a veces los mismos autores, se sirven de los romances que quizá conocen y recitan para nutrir los argumentos de las obras teatrales, pero también hay varias colecciones impresas en las que empiezan a circular y que resultarán otra fuente de inspiración, ya sea para componer nuevos romances como para hacer hablar a personajes teatrales.

Los romances sobre el Cid<sup>72</sup> se encuentran diseminados en distintas colecciones, como la *Flor nueva de romances viejos*, editada por Menéndez Pidal, y con 31

---

<sup>71</sup> Véase Bénichou (1968), sobre la creación poética en el romancero. Más recientemente, Martín (1995), sobre la génesis del romancero; Higashi (2013), sobre el género editorial y el Romancero; Beltrán (2016), sobre la génesis del romance y difusión del romancero; Martos (2017), sobre la datación de la fecha del cancionero de romances sin año; Beltrán (2017), sobre la memoria del linaje y la emergencia del Romancero en el caso de los Manrique de Lara; y Beltrán (2018) sobre Juan Timoneda.

<sup>72</sup> Rodiek (1995) apunta que los romanceros conocidos contienen cada vez más romances sobre el Cid, y que, en concreto, el *Romancero e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Diaz de Vibar, en lenguaje antiguo* de Escobar se limita exclusivamente al Cid. Gómez Moreno, en un trabajo donde pretende esbozar el sentimiento trágico del romancero hispánico, retoma esta definición cuatrocentista sobre el romance: “*Romances deçimos por vnos cantares antiguos y viejos que fablan y relatan hechos pasados*”, frase en la que considera que estaría la quintaesencia del romance, descrita como una serie de composiciones cantadas, más vetustas que añosas, como dice el crítico. La observación “en lenguaje antiguo” del título, como señala Rodiek responde a la moda predominante en la primera mitad del siglo XVI de reproducir los romances en una dicción arcaizante (fabla), que, por cierto, no corresponde a ninguna situación lingüística real del castellano. De ahí la afirmación de que sean “más vetustos (por su forma) que añosos (por su real antigüedad). La aclaración adicional de “historia” indica que la vida del Cid se expone en conjunto; precisamente el mayor mérito de Escobar consiste sobre todo en haber reconstruido en romances la totalidad del esquema argumental cidiano.

romances cidianos; *Romancero viejo*, editado por Juan Alcina, con catorce romances numerados consecutivamente del 102 al 115, y el *Romancero general*, que contó con impresiones en 1600, 1604 y 1605, editado por Ángel González Palencia en 1947, con 54 romances cidianos.

Las numeraciones cambian y sin la ayuda de los índices muchas veces cuesta localizar romances en distintos textos. La *Flor nueva* de Menéndez Pidal comparte doce romances con el *Romancero viejo*, mientras que en el *Romancero general* y la *Flor nueva* solo son cinco.<sup>73</sup>

En 1605 Juan de Escobar recopila el *Romancero e historia del muy valeroso cavallero el Cid Ruy Díaz de Bivar en lenguaje antiguo* y se publica en Lisboa.<sup>74</sup> Higashi (2017) traza la trayectoria textual y editorial de esta obra que demuestra que el público de los siglos XV y XVI pudo conocer al Cid a través de las crónicas o el teatro, pero que sin duda lo hizo por el romancero en lo que tuvo mucho que ver esta edición lisboeta, que tras 1605 conocerá las ediciones de 1611, 1615 y 1650. Otra serie de ediciones de la misma recopilación será en Córdoba (1610), Sevilla (1639), Cádiz (1664) y Sevilla (1682). Finalmente, aparece la serie de Alcalá, la más difundida de todas por su cercanía a la corte, que empieza a publicarse en 1612.

Sostiene Higashi, atendiendo a las fuentes, al medio de transmisión y a la forma en la que el compilador organiza cada romance, que esta obra pretendía presentar la historia del Cid desde una perspectiva histórica y con un afán nacionalista. El éxito de Escobar no fue solo ese, no obstante; también presentaba una historia poética sobre el Cid alejándose de las crónicas, y rompía con la propensión miscelánea que hasta ese momento definía tanto a cancioneros como a romanceros. Y este nuevo camino editorial es uno de los triunfos de la colección de Escobar.

---

<sup>73</sup> Un análisis de los romanceros que rompe en parte con la tradición anterior por apuntar al estudio de las fuentes impresas y los criterios editoriales empieza a verse en García-Valdecasas Jiménez o Díaz Roig (1976), Pedro M. Piñero (1989), Paloma Díaz-Mas (1994) o Di Stefano (1991). Este publica en 2012 su *Romancero*, edición, introducción y notas.

<sup>74</sup> Véase el estudio preliminar de Askins para la edición de Rodríguez-Moñino (1973). Cf. la edición de Higashi (2017).

En la compilación *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas dela cronica de España* (Garvin, 2018) Lorenzo de Sepúlveda selecciona información con procedimientos análogos a los de otros autores al romancear distintas obras en prosa, sobre todo las crónicas. Según su editor “un análisis detallado de la *princeps* [...] revela un conocimiento notable de los textos y los modos narrativos, pero no –al contrario de lo que sí ocurre con Nucio– un uso consciente de los textos puestos en circulación anteriormente” (p. 51). Así, se puede suponer que el compilador sigue con los romances un orden similar al de las crónicas. En todo caso, según Garvin, resulta muy difícil cotejar todas las fuentes dado su amplio número.

En el ciclo de Valencia nos topamos de nuevo con el episodio de Martín Peláez que en solo cinco fases (a las que hay que sumar una mención en otro) logrará una de sus mejores realizaciones. La historia narrada en la *Crónica de Castilla* y reproducida por otros relatos cronísticos da un salto de vivacidad al verse remedada en estas piezas: “Cercada tiene a Valencia”, “A solas le reprehende”, “De vuestra honra el crisol”, “Corrido Martín Peláez” y “Por la mano prende el Cid”.

Veamos a continuación el grado de cumplimiento en ellas del esqueleto narrativo determinado con anterioridad.

### **2.2.1 Romance “Cercada tiene a Valencia”**

En este romance se recrea el inicio del episodio de la crónica castellana. No se demoran los romances en preámbulos. Di Stefano (1998) habla de la teatralidad del romance habida cuenta de sus condiciones de transmisión, frecuentemente acompañado de instrumentos como el laúd o la vihuela y ante un público. Las consecuencias formales son la abundancia de diálogos entre personajes –o monólogos, a veces desahogos o lamentos–, que no veremos en esta primera pieza de la serie pero sí en los sucesivos. Es una exigencia de la “representación que se pase a la enunciación de los hechos.

Así se resuelve la contextualización del episodio en los primeros versos:



Cercada tiene á Valencia  
 Ese buen Cid castellano,  
 Con los moros que están dentro  
 Cada día peleando:  
 Muchos ha muerto y prendido  
 Y á otros ha cautivado. (837)

Y acto seguido obtenemos la presentación del personaje:

Al real del buen Rodrigo  
 Un caballero ha llegado:  
 Martin Pelaez ha por nombre,  
 Martin Pelaez, asturiano;  
 Muy crecido es en el cuerpo,  
 En los miembros arreciado.  
 Aqueste es de buen donaire,  
 Pero muy acobardado:  
 Hálo mostrado en las lides  
 Y batallas do se ha hallado. (837)

El resto del poema menciona el pesar de Rodrigo por la cobardía del muchacho y su firme decisión de remediarla, narrando la situación de la salida a la batalla, huida y la escena de la mesa. Retomando el esquema argumental, se recrean en este romance las siguientes acciones.

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.

- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se siente a la mesa de los mejores caballeros.

### 2.2.2 Romance “A solas le reprehende”

En este romance se cuenta, como su título indica, la arenga que el Cid le dirige a Martín Peláez por su huida de la batalla. Los romances, más directos, no esperan una segunda vez para que el Cid no solo le haga saber que ha sido testigo de su huida, sino que también toma cartas en el asunto a la mayor brevedad. Así es como el romance entra en materia:

A solas le reprehende  
A Martin Pelaez el Cid,  
Que las faltas de los buenos  
A solas se han de reñir.  
Dícele con rostro airado: (838)

De los 43 versos que lo componen, salvo los citados, todos recogen las persuasivas palabras del Cid en un total de 38 versos. Vemos aquí la teatralidad y consecuente inclinación al diálogo del romancero de la que hablábamos. Esta pieza es de nueva creación respecto del esquema narrativo original. Toma el motivo de la acción aleccionadora, pero sin duda de un modo muy distinto a la anterior. La grandeza del Cid cronístico está en educar al cobarde por medio de los hechos, no de las palabras. Aquí se deja pocas cosas en el tintero, aunque afortunadamente para Martín lo hace *a solas*, y entre sus argumentos están el recordarle su origen noble, la honra a su linaje y al propio maestro, a Dios y a la fe, y de hecho le recomienda meterse cura si no se ve con ánimo para las lides cuerpo a cuerpo.

Siendo este su contenido, el esquema narrativo original queda por lo tanto intacto:

- a. Martín llega con comida

- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

### 2.2.3 Romance “De vuestra honra el crisol”

Este romance puede entenderse como una continuación del anterior, y de hecho en la edición se abre con un “Al mismo asunto”. El Cid sigue insistiendo en la deshonra que supone para un caballero huir de una batalla; lo llama afeminado, le recuerda nuevamente su noble linaje y le invita a autoconvencerse de que querer es poder:

E repetid las palabras  
 Que voy ahora diciendo:  
 «Primero he de morir entre paganos,  
 » Que me quiten la honra entre cristianos;  
 » Pues que tan justo el cielo me persigue  
 » Yo he de hacer que su furia se mitigue». (839)

Insiste en la nobleza y la necesidad de honrar esa condición. Finalmente, el asturiano sale convencido de la perorata y los últimos versos recogen sus palabras de determinación:

Dijo con pecho de acero:  
 «Primero he de morir entre paganos  
 » Que me quiten la honra entre cristianos». (839)

El resultado de la comparación entre el esquema original y este romance descubre un motivo recreado muy libremente, que es la disposición manifiesta del Cid a educarlo. Aunque representa una continuación del anterior, el largo parlamento de Rodrigo no refleja expresamente ese deseo, como sí está claramente recogido en la prosa y se adivina en esta pieza. Por eso distinguimos ambos esquemas que a simple vista podrían parecer idénticos.

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se siente a la mesa de los mejores caballeros.

#### **2.2.4 Romance “Corrido Martín Peláez”**

Tras la larga intervención del Cid, el narrador poético retoma la voz y el esquema argumental contenido en el texto en prosa para abarcar los últimos puntos de dicho esquema:

Por la mano prende el Cid,  
 No con rigor ni con saña,  
 Al jóven Martin Pelaez  
 Que fuyó de la batalla,  
 Y por mejor reprendelle  
 De su cobardía mala,  
 Le sienta á su mesa y dice  
 Con amorosas palabras:

La explicación del Cid recrea la explicación acerca de cómo se disponen las mesas y los caballeros en ellas y lo que representa tomar asiento en una u otra, cubriendo el espectro final del esquema:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijosdalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Tras la aclaración, el narrador retoma la palabra y además incluye el refrán que ya encontrábamos explicado en los textos cronísticos en una de sus variaciones, convenientemente adecuado a la métrica empleada en esta composición:

De aquel dia en adelante  
 Fizo fechos muy granados  
 De esforzado caballero,  
 Bueno como ei maspreciado.  
 Aquí se cumplió el proverbio  
 Entre todos divulgado,  
 «Que el á buen árbol se arrima  
 De buena sombra es tapado.» (840)

### 2.2.5 Romance “Por la mano prende el Cid”

En último romance retrocede un paso en los hechos del anterior para recoger el motivo de dar de comer a Martín de su propio plato:

– Yantemos en uno juntos,  
 Que non he sabor ni gana  
 Que yantedes con los grandes,  
 Que han ganado con su espada;  
 Yantad en esta escodilla, (841)

Amplía las sensaciones del Cid y de Martín en torno a la deshonra que supone la huida de la batalla. Como en “Corrido Martín Peláez”, y retomando este mismo adjetivo, regresa al momento en que el Cid cesa su lección, se llama a batalla nuevamente, y es la vergüenza la que impulsa la transformación del asturiano de cobarde a valiente:

Esto dicho, el Cid callóse,  
 Y la comida acabada  
 Mandó tocar las trompetas,  
 Y que se pongan en armas,  
 Y los valencianos  
 Con las gentes asturianas  
 Traban una escaramuza  
 Encendiendo nueva saña.  
 Corrido Martin Pelaez  
 De las pasadas palabras  
 Fizo cosas aquel día,  
 Que al Cid admiran y espantan  
 Tanto, que aquel vencimiento,  
 A Martin Pelaez se daba.  
 Los moros su nombre temen,  
 Con que ganó lauro y palma.

Y así es como queda el esquema argumental entre los puntos recogidos y los que no:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.

- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

### 2.2.6 Un comentario sobre el romance “Acabado de yantar”

Fuera del esquema argumental y ya en concomitancia con los hechos que llevarán a la afrenta de Corpes que leemos en las crónicas, Martín Peláez es mencionado en otro romance completamente desligado de su problemática relación con la guerra al llegar a Valencia. Los hechos recrean el célebre pasaje del CMC con los leones, fieros animales que serán la medida de la bravura de unos y cobardía de otros. Martín Peláez es mencionado así:

—Del uno os daré recaudo,  
que aquí se agachó por ver  
si el león es fembra o macho.  
Allí entró Martín Peláez  
aquel temido asturiano,  
diciendo a voces: —¡Señor,  
albricias, ya lo han sacado!  
El Cid replicóle: —¿A quién?  
Él respondió: —Al otro hermano,  
que se sumió de pavor

A estas alturas, el asturiano está plenamente incorporado, como leíamos en la segunda serie de las crónicas, a los más fieles y aguerridos vasallos del Campeador. “Aquel temido asturiano” no permite ni vislumbrar sus difíciles comienzos con las armas, y no deja de ser paradójico que, en el mismo pasaje,

como en la serie cronística, aparezca involucrado en hechos que ponen de manifiesto la mezquindad de corazón y la cobardía de personajes nobles, aunque esta vez no se trate de él sino de los infames infantes de Carrión.<sup>75</sup>

### 2.3 Conclusiones

Los romances que recogen el episodio de la cobardía de Martín Peláez cuando llega al cerco de Valencia y la intervención del Cid para hacerlo valiente se adaptan al lenguaje y los recursos de este género emparentado con las crónicas por su filiación épica y presumible inspiración en los textos cronísticos que la albergaban, pero tan alejado formalmente de ellas. Desconociendo la datación de estas creaciones, hemos de considerar que, además de la infinidad de variantes que pudieron haber circulado por transmisión oral, lo que manejamos son ediciones concretas de autores que pudieron crear a través de su lectura directa de las crónicas o de otros textos en prosa sus composiciones, pero cuyas fuentes, como se ha dicho de Sepúlveda, no se identifican tan fácilmente.

En cuanto a su contenido, la serie de romances seleccionada prescinde de la puesta en situación que realizan las crónicas a ejemplo de la *Crónica de Castilla*, y entra en materia directamente informando del personaje recién llegado a Valencia y de sus cualidades físicas y morales. A partir de ahí se reproducen al estilo romanceril (con repeticiones, narración y diálogo con predominancia de este en algunas piezas; paralelismo y dramatismo) el resto de las acciones del esquema argumental que hemos determinado, a excepción de la segunda huida de la batalla, redundante para el dinamismo de los octosílabos y la fuerza de las palabras de las enseñanzas del Cid de su propia voz (interpretada, se entiende). El conjunto de romances, por lo tanto, abarca los siguientes puntos de nuestro esquema:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.

---

<sup>75</sup> Quevedo reelaboró en clave satírica este romance con el título de titulado “Pavura de los condes de Carrión”, en el que se recrea con el empleo de lenguaje antiguo. Véase Sáez (2014) para un análisis de este texto.



- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.



## **Capítulo III: Síntesis de las variaciones argumentales narrativas**



Lacarra (2002) dice que la historia de Martín Peláez tiene la apariencia de un relato etiológico para introducir a un personaje “nuevo”, sin apoyo en la historia, pero que pasa a formar parte del grupo de más fieles vasallos del Cid. Apunta la posibilidad de que en el origen se encuentre algún relato oral, atribuido a algún otro personaje. La narración polarizada desde el principio entre dos personajes, Martín Peláez y el Cid, de comportamiento contrapuesto y linajes distintos. La repetida mención a la procedencia asturiana de Martín sería una vinculación con la cuna de la Reconquista, frente a la figura del Cid, que algunos textos cronísticos, entre otros el mismo *Compendio historial* de Almela, anotaban la leyenda de su supuesta bastardía. El asturiano se aproxima por su cobardía en la lucha a los infantes de Carrión y, por sus costumbres refinadas y por su apostura, al conde de Barcelona.

El salto entre la prosa y las piezas romanceriles contribuye decisivamente a lo que se convertirá en la confección del argumento dramático. Su forma versificada permitirá incluirlos, como de hecho sucede, sin apenas retoques en los parlamentos teatrales, al tiempo que el *tempo* de la historia pauta las subsecciones de la trama que pueden amplificarse al gusto del nuevo género y el nuevo público. Eso lo veremos con detenimiento después. Para cerrar esta parte, aunando los elementos contenidos en las dos formas narrativas del episodio, destacamos que el esquema narrativo que hemos ofrecido se corresponde parcialmente con lo que Joseph Campbell (1949) determinó como las doce etapas del periplo del héroe. Son las siguientes:

1. **Mundo ordinario.** La Asturias natal de Martín no es pasada por alto casi por ningún relato; es más, incluso en los que no es más que un personaje de relleno se le menciona con su sobrenombre de “el asturiano”. Es el mundo real antes de empezar la historia que refiere Campbell, y que servirá a los dramaturgos del siglo XVII para ambientar en varias claves la presentación al público del personaje.
2. **La llamada a la aventura.** Se da cuando al protagonista se le presenta un problema, desafío o aventura que en este caso es ni más ni menos que la llamada del Cid, ora su tío, ora el Campeador, lo que ya son palabras mayores. En su “noble linaje”, mencionado insistentemente, yace la predisposición o cierto destino a ser llamado para tales fines. Cuando al

fin da prueba de lo que es capaz, se habla de su nuevo comportamiento como “buen caballero”. No podría ser de otro modo, pese a que no todos los casos, como vemos en el contraste que refleja frente a los infantes.

3. **Rechazo de la llamada.** Hay reticencias para aceptar la llamada, que por miedo al cambio puede llegar a negarse. Los narradores inciden en que, pese a sus innegables aptitudes físicas para la guerra, el joven Martín es de corazón cobarde. Siendo él el mejor conocedor de su condición, es preso de las dudas. Sus dos huidas (una en los romances) plasman esta etapa. El teatro hará, como de casi todo, un uso cómico de ese hecho expresado en las dudas de su propio padre para tal misión, o en los soliloquios del propio Martín.
4. **Encuentro con un mentor o con ayuda sobrenatural.** Como el viaje y la llamada son ineludibles, el héroe se encuentra esa figura, en este caso el Cid, que le suministrará la información necesaria y lo entrenará para responder al desafío. Es la educación de un hombre excelso que no por casualidad se tornó mito y leyenda.
5. **Primer umbral.** Se abandona el mundo ordinario y se cruza el umbral hacia el mundo especial o mágico. Nada puede haber peor para un cobarde que un campo de batalla. Su primera salida se saldrá con una huida a la posada. Martín cree que nadie le ha visto y que está a salvo, pero ya ha traspasado el umbral porque tendrá que regresar y además vivir con otro temor añadido: el de que lo descubran. Esta sería su travesía del desierto.
6. **Pruebas, aliados y enemigos.** El banquete que tiene lugar tras la batalla le muestra una disposición jerárquica que cree comprender, e identifica a la vez enemigos y aliados; si bien todos los comensales son compañeros de armas, no puede evitar sentirse hostigado por el prestigio ganado en la batalla que detentan los sentados en la mesa del nivel inmediatamente inferior al Cid, con Alvar Fáñez. No será solo durante el primer banquete sino durante los dos sucesivos (no en los romances) que empezará a aprender las reglas de ese mundo especial.
7. **Acercamiento.** Martín en su segunda batalla realiza un contacto con el enemigo mayor que la primera vez, aunque vuelve a huir a la posada. Ello supone, sin embargo, la superación de una prueba.
8. **Prueba decisiva.** El momento crítico tiene lugar cuando sale a la batalla a

jugarse la vida, a morir o matar; es la prueba a vida o muerte. Vence (su miedo) matando.

9. **Recompensa.** Tras enfrentar la muerte, el héroe se ha sobrepuesto de su miedo, y su recompensa se la brinda el Cid, que lo convida a tomar asiento junto a sus hombres de confianza.

Las pruebas 10, **el camino de regreso**, en el que el protagonista tiene que volver al mundo ordinario; 11, cuando tiene lugar una **resurrección o iluminación**, durante el camino de vuelta, donde se dará otra prueba decisiva en su mundo de origen en la que el héroe deba enfrentar la muerte aplicando lo aprendido, a través de la cual se completa la transformación; y 12, **el regreso con el “elixir”**, por el que el héroe se hace consciente de su poder, ese conocimiento adquirido, que ha de usar en beneficio de los demás en el mundo ordinario, no resisten una caracterización en los relatos cronísticos ni romanceriles, pero los dramaturgos áureos usarán de su ingenio para completar los doce pasos, identificados, por cierto, con las doce casas astrológicas de la rueda zodiacal al término de la cual todo retorna al inicio: la línea del Ascendente, los inicios.<sup>76</sup> Tal es el camino del asturiano aprendiz del dios Marte.

Ofrecemos una tabla con la correspondencia entre el texto prosístico preponderante, la *Crónica de Castilla*, con los hechos narrados en los romances:

Crónica de Castilla	Romance
	Cercada tiene á Valencia Ese buen Cid castellano, Con los moros que están dentro Cada dia peleando: Muchos ha muerto y prendido Y á otros ha cautivado. Al real del buen Rodrigo Un caballero ha llegado:

<sup>76</sup> La concepción circular del periplo heroico como tiene lugar en la rueda zodiacal permite entender asimismo el carácter cíclico del tiempo literario y del tiempo medieval. La presencia del saber astrológico no solo era manifiesta en la época medieval, sino que fue especialmente alentada como resulta sencillo ver en la cantidad de obras de creación o traducciones de esta especialidad que Alfonso X incluyó en su gran proyecto cultural. Más allá de intentar anticiparse a los hechos personales y políticos de su reinado, los nuevos conocimientos astrológicos arraigaron en una sociedad que no se había alejado demasiado de la visión precristiana de los ciclos naturales que los astros determinan con tanta precisión.

414 Et era cauallero e era natural de Asturias de Santillana, et era fijodalgo, e grande de cuerpo e rezio de sus mienbros, e omne muncho apuesto e de buen donayre. Mas con todo esto era omne muy couarde de coraçón et mostráralo ya en muchos lugares onde sse açertara en fecho de armas.

Et quando llegó al Çid, pesóle muncho, pero que [non] ge lo quiso mostrar, ca tenía que non era para ssu conpañña, pero que asmó que pues allý era venido, que él faría d'él buen cauallero e esforçado, avnque non quissiesse.

415 Et commo el Çid venía correr la villa, quando dos vegadas, o quando tres, segunt que avedes oýdo en la estoria, et commo era en el comienço de la çerca, cada día avían lides e torneos, pero que era ssienpre el Çid de buena andança. Et acaesçió vn día que entró el Çid en vn grant torneo con ssus parientes e amigos e vassallos. Et este Martín Peláez yua bien armado, e tanto que vio que sse ayuntauan los <sup>68r<sup>b</sup></sup> christianos e los moros, fuxo ende e fuese para la possada, e estudo ascondido fasta que tornó el Çid a yantar. Et el Çid sabía bien lo que fiziera Martín Peláez, et desque ovo vençido los moros, fuese para su posada a yantar.

416 Et el Çid avía por costunbre de comer siempre a mesa alta por su cabo, asentado en su escaño. Et don Álvar Fáñez e Pero Bermudes e los otros caualleros preçiados comían a otra parte a mesas altas, muncho onrradamente. Et non se osaua asentar con ellos otro cauallero ninguno a menos de ser atal que meresçiese de ser allý. Et los otros caualleros que non eran priuados de armas comían en estrados, en mesas de cabeçales. Et así andaua ordenada la casa del Çid, et cada vno sabía el lugar a do se avía de assentar a comer, et cada vno punaua quanto podía por ganar la onrra para se asentar a comer a la mesa de don Álvar Fáñez e de sus compañeros, ondequier que sse acaeçié en fecho de armas faziendo muncho bien, et por esto leuauan la onrra del Çid adelante.

417 Cuenta la estoria que aquel cauallero Martín Peláez, cuydando que ninguno non avía visto la su maldat, et lauóse las manos en buelta de los moros, et quíssosse assentar a la mesa con los otros caualleros. Et el Çid fue contra él e tomólo por la mano, et díxole: —Non sodes vós tal que me-<sup>68v<sup>a</sup></sup> rescades assentarvos con éssos que valen más que vós nin que yo, mas quiero que vos asentedes comigo.

Martin Pelaez ha por nombre,  
Martin Pelaez, asturiano;  
Muy crecido es en el cuerpo,  
En los miembros arreciado.  
Aqueste es de buen donaire,  
Pero muy acobardado:  
Hálo mostrado en las lides  
Y batallas do se ha hallado.  
Mucho le pesó al buen Cid  
Quando lo vido á su lado;  
No es para vivir con él  
Hombre tan afeminado.  
Un dia entrara el buen Cid,  
Y con él los sus vassallos,  
En batalla, con los moros  
Pelean como esforzados.  
Allá va Martin Pelaez  
Bien armado y á caballo:  
Antes de dar el torneo  
Al real habia tornado;  
Fuése para su posada  
Cubierto y disimulado.  
En ella anduvo escondido  
Hasta que el Cid ha tornado;  
Dejó muertos muchos moros,  
A ellos ganara el campo.  
El Cid se sentó á comer,  
Como tiene acostumbrado,  
Solo en su cabo á una mesa,  
Y en el su escaño asentado,  
Y en otras sus caballeros,  
Los que tiene por preciados:  
Con aquestos nadie come  
Sino los mas afamados.  
Así lo ordeno el buen Cid  
Por facerlos esforzados,  
Y que cada uno procure  
Facer fechos estimados  
Para comer á la mesa  
De Alvar Fañez y su hermano.  
Bien cuidó Martín Pelaez,  
Que non vió el Cid lo pasado,  
Y así las manos se lava,  
A la mesa se ha sentado  
Donde está Don Alvar Fañez  
Con la compañía de honrados.  
El Cid se fue para él,  
Y del brazo le ha trabado,  
Diciendo: – Non sois vos tal  
Para en tal mesa sentarvos  
Con esos parientes mios,  
A quien vos podáis llegarvos:  
Mas valen que yo ni vos,  
Que son buenos y aprobados;  
Sentadvos á la mi mesa,  
Comed conmigo á mi plato. –  
Con mengua de entendimiento  
No creyó que es baldonado,  
Asentóse con el Cid  
A su mesa y á su lado,  
Y el Cid con grande cordura  
Esta represion le ha dado.



<p>418E asentólo consigo a la messa. E él, con mengua de entendimiento, touo que ge lo fazía el Çid por lo onrrar más que a los otros. Et aquel día yantaron así.</p> <p>419Et el otro día el Çid e su conpañia fuéronse para Valençia. Et los moros salieron al torneo. Et Martín Peláez salió y mui bien armado e fue en los primeros que firieron en los moros, et entrando en ellos boluió la rrienda e tornóse a la posada. Et el Çid metía mientes en todo quanto fazía, e vio que commoquier que mal fiziera, pero mejor fizo que el primer día.</p> <p>420Et desde que el Çid ouo ençerrado los moros en la villa, vínose para la posada, et tanto que se assentó a comer, et tomólo por la mano e assentólo consigo. Et díxole que comiesse con él en la escudilla, ca más meresçía aquel día que el día primero. Et el cauallero touo mientes en aquella palabra e ouo verguënça, pero fizo lo que mandó el Çid. Et después que ovo yantado, fuese para su posada e començó a cuydar en aquella palabra que el Çid le dixiera, et asmó que avía visto todo el mal que él fiziera. Et estonçe entendió que por aquello non le dexaua assentar a la mesa con los caualleros que eran preçiados en armas, et que lo assentara consigo más por lo afrontar que por le fazer onrra, ca otros caualleros mejor que él eran y et non les fazía aquella onrra. Et estonçe puso en su coraçón <sup>68v<sup>b</sup></sup> de fazer mejor que non fiziera fasta allí.</p>	<p>A solas le reprehende A Martin Pelaez el Cid, Que las faltas de los buenos A solas se han de reñir. Dícele con rostro airado: – ¿Es posible que fuir Pueda un home, siendo noble, Por temores de una lid, Y mas vos, siendo quien sois, Viniendo de do venis, Que cuando fincarais muerto Os fuera honroso el morir? Levantéme de la mesa Do bocado no comi, ¡Qué buena pro me tuviera Cuidando en el que vos vi! Atended lo que vos digo, Y nos cuideis en fuir, Porque fuyendo afrontades A vuesa honra y á mí. Si me dades por disculpa Decir que visteis venir Mucha multitud de moros, Non la quiero recibir. Entráos en la religión Adonde podréis vivir Sirviendo á Dios, que en las guerras Nos sois para lo servir. Pusiéraisos á mi lado, Que pudiera ser que allí Se vos quitara el pavor, Y vuestas menguas cubrir. Salid esta tarde al campo, Que quiero ver si sufris Más que os afrenten mil homes, Que quedar muerto en la lid. Y podrá ser quedéis vivo Que yo tengo de ir allí, Y veré lo que facedes Y si de honra sentis. Con esto, Martin, adios, Que habien de yantar sin mí Hasta que traigáis sobrado El honor que yo vos di. –</p>
<p>421Cuenta la estoria que otro día tornóse el Çid e los suyos e Martín Peláez, et fuéronsse para Valençia. Et los moros ssalieron al torneo muy denodadamente. Et Martín Peláez fue en los primeros e firió muy rrezio en los moros, et derribó e mató luego commo buen cauallero, et perdió luego allí todo el mal miedo que avía. Et fue aquel día vno de los mejores caualleros que ay ovo en quanto duró el torneo, et nunca quedó matando e firiendo e derribando en los moros, fasta que los metieron por las puertas de la villa, en manera que sse marauillauan los moros d'él et dezían que dó de viniera aquel diablo, ca nunca allí lo vieran.</p>	<p>Romance “De vuestra honra el crisol” – De vuestra honra el crisol Ha manchado el justo cielo, Pues salistes de la lid Y os vieron salir fuyendo. Levantá, Martin Pelaez, Pues se ha visto al descubierto Que fuiste afeminado, Como cobarde mancebo. No comáis entre infanzones, Que para comer con ellos Es menester pelear Con ánimo y fuerte pecho. Tened memoria, Martin, De vuestros padres y abuelos, E repetid las palabras Que voy ahora diciendo:</p>

	<p>«Primero he de morir entre paganos,      » Que me quiten la honra entre cristianos;      » Pues que tan justo el cielo me persigue      » Yo he de hacer que su furia se mitigue. »      Ponderad estas palabras,      Mirad no las lleve el viento;      Que tener vida sin honra      Es vivir un hombre muerto.      ¿De qué sirvió la nobleza?      En el campo ¿qué se hicieron      Los títulos y renombres      Pues se escribieron en negro?      ¿Do dejastes el tronto?      Cuido lo dejaste muerto,      Que quien de sí no se membra      Mal cuidará de lo ajeno. –      Este decia el buen Cid      A Martin con gran secreto,      Y levantando la voz      Dijo con pecho de acero:      «Primero he de morir entre paganos      » Que me quiten la honra entre cristianos.»</p>
<p>422Et el Çid estaua en lugar que lo veýa muy bien quanto fazía, et metía ý muy bien mientes, et avía ende muy grant plazer porque tan bien avía perdido el grant miedo que ssolía auer. Et pues que los moros fueron ençerrados, tornóse el Çid e todos los suyos para la posada. Et Martín Peláez muy manso e mui asesegado, e fuese para su posada en guissa de muy buen cauallero.</p> <p>423Et desque fue ora de comer, el Çid atendió a Martín Peláez, et desque llegó, lauáronsse las manos, et el Çid tomólo por la mano e díxole: —Mi amigo, non sodes vós tal que merecades ser <sup>69r<sup>a</sup></sup> comigo de aquí adelante, mas asentadvos con don Álvar Fáñez e con estos otros caualleros, ca los vuestros fechos buenos que oy fezistes vos ffazen ser compañero d’ellos.</p> <p>424Et de allý adelante fue metido en la compañía de los buenos.</p> <p>425Cuenta la estoria que desde aquel día adelante, fue aquel cauallero Martín Peláez muy bueno e muy esforçado e muy preçiado e muy mesurado en todos los lugares que sse açertó en fecho de armas. Et visco siempre con el Çid et siruiólo muy bien e verdaderamente.</p> <p>426Cuenta la estoria que pues el Çid ganó la çibdat de Valençia, que el día que vençieron et mataron al rey de Seuilla, que fue ý este Martín Peláez tan bueno que, sacado el cuerpo del Çid, non ouo ý tan buen cauallero nin que atanto affán leuase en fecho de armas, tan bien en la fazienda commo en el alcançe. Et tan grant mortandat fizo en los moros aquel día que quando tornaron de la fazienda, todas las mangas de la loriga traýa tyntas de sangre bien</p>	<p>Corrido Martin Pelaez      De lo que el Cid ha fablado,      D’ello cobró gran vergüenza,      D’ello está muy ocupado.      Fuése para su posada,      Triste estaba y muy cuitado      Viendo como el Cid ha visto      Su cobardía tan claro,      Por lo cual no consintió      Que coma con los honrados;      Propónese ser valiente      O de morir en el campo.      Otro dia salió el Cid,      Junto á Valencia ha llegado;      Salieron luego los moros      A ferir en los cristianos:      Llegan denodadamente      Con los esfuerzos sobrado.      Martin Pelaez fué el primero      Que la lid habia entrado,      Y firió tan recio en ellos      Que á muchos ha derribado;      Allí perdió todo el miedo,      Muy gran esfuerzo ha cobrado,      Peleó valientemente      Miéntras la lid ha durado:      Unos mata y otros hiere,      Hizo en ellos grande estrago,      Los morors dicen á gritos:      – ¿De do ha venido este diablo?      ¡Hasta aquí no le hemos visto      Tan valiente y esforzado!      A todos nos hiere y mata,      Del campo nos ha lanzado, –      Por las puertas de Valencia      A los moros ha encerrados,      Los brazos hasta los codos      En sangre lleva bañados;      Ninguno hay tal como él      Si no es el Cid afamado;</p>

<p>fasta los cobdos. Et por quanto él aquel día fizo, fue el ssu fecho escripto en esta estoria, por que nunca el ssu nonbre muera. Et quando el Çid lo vio venir en aquella manera, fízole grant onrra qual nunca fizo a cauallero que oviesse fasta <sup>69r<sup>b</sup></sup> aquel día. Et desde aquel día adelante metióle en sus fechos e en sus poridades, et fue muncho su priuado. Et en este cauallero Martín Peláez sse cunplió el enxemplo que dizen que «quien a buen árbol sse allega, buena sombra le cubre et buen gualardón alcança», ca por el seruiçio que él fizo al Çid llegó a buen estado, onde fablan d'él commo vos ya deximos, ca el Çid lo sopo fazer buen cauallero.</p>	<p>Los moros fuéron vencidos, Pelaez se habia tornado, Esperándole está el Cid Fasta que fuera llegado: Con muy crecido placer Rodrigo lo habia abrazado, Díjole: – Martin Pelaez, Vos sois bueno y esforzado, Non sois tal que merezcáis De hoy mas conmigo sentaros, Asentáos con Alvar Fañez, Que era mi primo hermano, Y con estos caballeros, Que son buenos y estimados, Que los vuesos buenos fechos Siempre serán bien mentados; Séreis de ellos compañero, Sentaros heis á su lado. – De aquel dia en adelante Fizo fechos muy granados De esforzado caballero, Bueno como ei maspreciado. Aquí se cumplió el proverbio Entre todos divulgado, «Que el á buen árbol se arrima De buena sombra es tapado.»</p>
<p>417 Cuenta la estoria que aquel cauallero Martín Peláez, cuydando que ninguno non avía visto la su maldat, et lauóse las manos en buelta de los moros, et quíssosse assentar a la mesa con los otros caualleros. Et el Çid fue contra él e tomólo por la mano, et díxole: —Non sodes vós tal que me-<sup>68v<sup>a</sup></sup> rescades assentarvos con éssos que valen más que vós nin que yo, mas quiero que vos asentedes conmigo.</p>	<p>Romance “Por la mano prende el Cid”. Por la mano prende el Cid, No con rigor ni con saña, Al jóven Martin Pelaez Que fuyó de la batalla, Y por mejor reprendelle De su cobardía mala, Le siente á su mesa y dice Con amorosas palabras: – Yantemos en uno juntos, Que non he sabor ni gana Que yantedes con los grandes, Que han ganado con su espada; Yantad en esta escodilla, Que el uno al otro se llama, Yo por no ser bueno os quiero A mi lado y á mi estancia: Los que allí con Alvar Fañez Con él se asientan y yantan, Ganaron con sus proezas La mesa y perpertua fama. Con la sangre de enemigos Es bien lavar nuestras manchas, Que en el honor han caido, Rindiendo la vida y almas Vergoñosa vida atiende Aquel que valor le falta, Magüer que haya su hacienda De los mejores de España. Miémbresevos de los fechos Pasados que ha fecho en armas Mi amigo Pedro Bermudez, Y cuán bien su espada talla. Aguisémonos de guisa Que ninguno tuerto faga, Ni los moros valencianos</p>

	<p>Puedan afrentar sus lanzas. Facer lo que home es tenuto, De toda culpa descarga, Porque allí no hay fallimiento De lo que la honra encarga. – Esto dicho, el Cid callóse, Y la comida acabada Mandó tocar las trompetas, Y que se pongan en armas, Y los valencianos Con las gentes asturianas Traban una escaramuza Encendiendo nueva saña. Corrido Martin Pelaez De las pasadas palabras Fizo cosas aquel dia, Que al Cid admiran y espantan Tanto, que aquel vencimiento, A Martin Pelaez se daba. Los moros su nombre temen, Con que ganó lauro y palma.</p>
--	---

**SEGUNDA PARTE:**  
**MARTÍN PELÁEZ EN EL DRAMA**  
**DEL SIGLO DE ORO**



## **Capítulo IV: CONDICIONANTES GENERALES**





## 4.1 Introducción

Las aventuras de Martín Peláez, el cobarde más valiente, es uno de los ciclos de la trama cidiana más extendido en los teatros del Siglo de Oro. A partir del siglo XVI el medio de difusión más amplio son los romances viejos y librescos y algunas refundiciones cronísticas: *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, publicada por Lorenzo de Sepúlveda en 1551, y la *Historia y Romancero del Cid*, de Juan de Escobar (1605), con sus noventa y seis romances del Cid, reeditada diecisiete veces en un siglo. Los dramaturgos, en busca siempre de nuevas y viejas historias que llevar al escenario, tendrán en esas obras mucho donde inspirarse. Así sucede con la historia el cobarde asturiano que se hace valiente, Martín Peláez.<sup>77</sup>

Antes de ocuparnos de cada una de las cuatro obras dramáticas que adaptan el episodio, y para poder responder después a qué significa la adhesión del paradigma argumental a un nuevo género, nos detendremos a revisar cuáles son las convenciones genéricas de la comedia nueva, de dónde surgen y cómo se manifiestan, y el significado de la adaptación de materiales histórico-legendarios y épicos para este tipo de teatro.

## 4.2 Las convenciones genéricas de la comedia nueva

### 4.2.1 Antecedentes

Ruiz Ramón (1979) habla de la capacidad de *dramatización* que tuvieron los dramaturgos del Siglo de Oro, pero la conversión de cualquier aspecto de la realidad en drama solo se explica a partir de Lope de Vega (1562-1635). Fue el madrileño el verdadero artífice de todo ese teatro compuesto bajo la etiqueta de *comedia nueva*, si bien es cierto que no la creó de la nada. A la hora de estudiar la

---

<sup>77</sup> Arellano (2007: 74) señala otras obras cidianas en el terreno de la poesía, como el épico de Jiménez de Ayllón, *Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Diaz de Vivar* (1568), la *Epopéya del Cid* de Francisco de Cascales, de mediados del XVII, o las parodias de Góngora ("Soy un Cid en quitar capas, / perdóneme el señor Cid") y el ya mencionado Quevedo (con el romance "Pavura de los condes de Carrión").

fórmula, el tono y el sentido de todos esos dramas del siglo XVII se hace inevitable volver la vista atrás para rastrear los antecedentes.

Lope parte de las corrientes que se desarrollaron en el siglo XVI aún en busca de su propia expresión, sobre todo las de finales de siglo. La fórmula de Lope tuvo un éxito fulgurante y fueron muchos los autores que la utilizaron para componer un sinfín de comedias, pero no se puede negar que entre todos los dramaturgos del XVI consolidaron y difundieron la comedia barroca y descubrieron los recursos que Lope incorporó más tarde. La gran proliferación de autores la hizo posible un público ávido de más y más teatro.

Durante el siglo XVI en Castilla, como sucedía en otros países europeos, el desarrollo del género teatral se descubre con gran vigor. En la centuria anterior se dio un grupo de autores nacidos alrededor de 1470 que se han llamado la «Generación de los Reyes Católicos» (Ruiz Ramón, 1979: 33), compuesta por Juan del Encina (1468-1529) con su teatro pastoril, su discípulo Lucas Fernández (1474-1542) todavía con dramas de un regusto medieval, muchos asociadas a la liturgia, junto a Gil Vicente (1465?-1542?) y Torres Naharro (1485?-1520?), a quien podría sumarse Fernando de Rojas (1465?-1541). En conjunto, y en armonía con las corrientes reformadoras del erasmismo de la época, suponen una serie de innovaciones en el plano del lenguaje, de la complejidad y riqueza psicológica de personajes, el número de estos que aparecen, así como los tipos, la diferenciación entre comedia y tragedia, el dominio de la poesía en el drama, y un buen número de aportaciones preceptivas que dejan el camino allanado a la siguiente hornada.<sup>78</sup>

Ya en la segunda mitad del siglo XVI se produce una consolidación del fenómeno teatral alineada con la ideología contrarreformista que adopta España. Hasta ese momento eran frecuentes, herencia de géneros como la farsa medieval o el teatro renacentista italiano, los contenidos satíricos, pero estos irán desapareciendo y los autores se moderarán en sus críticas. El anticlericalismo de Torres Naharro, por ejemplo, quedará atrás. En ello influye el índice inquisitorial, o *Index librorum*

---

<sup>78</sup> A estos nombres cabe sumar a los autores de farsas de tema religioso Diego Sánchez de Badajoz y Fernán López de Yanguas. Para descargar el peso de la acción principal, incluyen en sus piezas episodios breves de carácter cómico.

*prohibitorum* (*Index librorum prohibitorum et derogatorum* desde 1612),<sup>79</sup> que desde 1551 prohíbe en los territorios de la Monarquía Hispánica muchos textos que circulaban impresos. Los autores se van ajustando la cintura a la hora de componer para auditorios iletrados. El teatro religioso medieval pervive en el *Códice de autos viejos* que todavía influirán en el plano ideológico y moral al teatro posterior y, además del uso de la alegoría característica del teatro religioso, aparecen algunos tópicos como la judeofobia que desfilarán campantes por la comedia nueva.<sup>80</sup>

Pasada la primera generación de dramaturgos del XVI, se abren nuevas vías al mismo tiempo. Perdura el teatro religioso representado en iglesias y en las calles durante las festividades cristianas, y los espectáculos palaciegos, pero lo interesante ahora es una nueva vía de teatro que podemos llamar popular que, o bien de manera ambulante por pueblos y ciudades, o bien, más adelante, en el último tercio del siglo XVI, en los llamados corrales de comedias, se irá imponiendo. Todavía se cultivará un teatro culto de colegios y universidades, sobre todo de los jesuitas, que con los modelos grecolatinos. Jerónimo Bermúdez (1530-1599), Andrés Rey de Artieda (1549-1613), Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), Cristóbal de Virués (1550-1614) y Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615) encabezan, junto a Juan de la Cueva (1543-1612) y Miguel de Cervantes (1547-1616) la nómina de autores trágicos. Se apartan del teatro popular para elevar y dar nobleza al teatro de la época, pero sin lograr dar con una fórmula que responda a sus intenciones, por lo que para alejarse de los clásicos van adoptando temas y formas dramáticas propias que serán decisivas en el teatro posterior.<sup>81</sup>

La comedia clásica romana, a su vez, llega al siglo XVI español a través de las compañías teatrales italianas asentadas desde los años 30 por la península. Lope de Rueda (1505?-1565?), autor, director de escena y actor, compone pasos y comedias donde confluyen la tradición popular, la clásica y la cortesana, con

---

<sup>79</sup> Las representaciones teatrales además fueron prohibidas en 1588 y en 1644.

<sup>80</sup> En el manual de *Historia de la literatura española* de Alcina (1990), vol. 1: *Desde los orígenes al siglo XVII*, María Grazia Profeti se ocupa del teatro en los reinados de los Reyes Católicos (pp. 323-334), Carlos V (pp. 437-444) y Felipe II (pp. 505-516) que hemos seguido estrechamente para estas páginas.

<sup>81</sup> Cf. Hermenegildo (1973). Véase también Álvarez Sellers (1997).

abundancia de elementos cómicos y del folclore (cuentos, refranes, patrañas, anécdotas, chistes...).<sup>82</sup> Su cercanía a lo popular, plasmada en un lenguaje de raigambre popular, con expresiones coloquiales, alusiones eróticas más o menos explícitas, imitación de las hablas dialectales y juegos verbales, le granjea el éxito del público.

Hay un grupo de autores valencianos a finales del siglo XVI,<sup>83</sup> entre los que están algunos de los mencionados más arriba, que contribuirán a establecer el modelo teatral lopesco.<sup>84</sup> Valencia, junto a Sevilla, eran en la época dos ciudades con una actividad teatral extraordinaria. La comunicación mediterránea de la primera<sup>85</sup> permitía que se acogieran muchas influencias de lo que se hacía en Italia, desde los asuntos históricos hasta el tono costumbrista, pasando por una acomodación al gusto popular con, por ejemplo, temas locales. Lope de Vega no será ajeno a ello.

Es un sevillano, sin embargo, Juan de la Cueva, el que planta una de las semillas más fecundas en el teatro posterior. Aficionado a los temas mitológicos e históricos, rompe con lo anterior cuando lleva al escenario la historia nacional en obras como *La comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por Don Diego Ordóñez*, la *Tragedia de los siete infantes de Lara* y la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*. La historia de España queda definitivamente incorporada con él al teatro español.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Para entender algunas características del teatro de Lope de Rueda, véase Diago (1990) sobre la profesionalización del teatro y Listerman (1980) sobre el influjo técnico y artístico de la *commedia dell'arte*.

<sup>83</sup> Los más destacados son Juan de Timoneda, Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda, Francisco Agustín Tárrega y Gaspar Aguilar. Véase la obra dirigida por Oleza Simó (1984) sobre teatro y prácticas escénicas el tomo I, dedicado al *Quinientos* valenciano.

<sup>84</sup> Muchos de los trabajos de García-Reidy se han movido desde su tesis doctoral (2009, publicada en 2013) por la conciencia de profesionalización como dramaturgo de Lope de Vega, cuya convivencia con el grupo de Valencia en su juventud será decisiva.

<sup>85</sup> Véase Arróniz sobre la influencia italiana en la primera comedia española.

<sup>86</sup> La obra de Menéndez Pidal (1946) sobre la epopeya castellana a través de la literatura española recoge algunos de los primeros apuntes sobre las fuentes de estos dramas. De la comedia dice: "una emoción extraña y nunca sentida en el teatro debió de apoderarse de todos los espectadores cuando se dejó oír aquella voz leal de un leonés que gritaba al rey don Sancho".

Muere Juan de la Cueva en 1612, cuando el fenómeno de la comedia nueva es ya un torbellino, gracias a él y a los grupos y autores nombrados más arriba, en cuyas tradiciones se asentará el portentoso desarrollo teatral que las cataliza: Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635).

#### 4.2.2 Comedia nueva

La comedia nueva es ese tipo de obras que siguiendo la labor creativa de Lope de Vega se llevan a los escenarios españoles en el siglo XVII. Los textos se cuentan por millares, pero todos ellos encajan en unos moldes preestablecidos que facilitan su rápida composición. La demanda por parte del público es enorme y su necesidad de entretenerse y divertirse con ellas obliga a los dramaturgos a ser muy prolíficos.

Arellano (1995: 113 y ss.) advierte citando a Ruiz Ramón (1979) de que para leer la comedia nueva conviene tener en cuenta algunos principios metodológicos que él mismo observa:

1) Todo drama es un complejo sistema de signos en relación, construido según un orden que es preciso tener en cuenta, sin alternarlo.<sup>87</sup> El análisis correcto de este orden será, pues, importante: afecta entre otras cosas a la manera de analizar las secuencias, bloques o cuadros dramáticos.

2) Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no solo en sus palabras. Cada personaje es un haz de funciones, así que además de tenerse en cuenta lo que dicen hay que ver lo que hacen, pues su acción puede o no coincidir con sus palabras.

3) En todo drama hay una relación dialéctica de doble sentido:

a) entre los puntos de vista de los personajes dentro del universo del drama, siempre parciales, puesto que cada personaje sólo alcanza una parte de la acción: los textos de los diálogos no son, pues, absolutos, ni

---

<sup>87</sup> "El orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global de drama, porque ese orden es el primero y más básico de sus principios estructurales" (Arellano, 1995).

pueden interpretarse desligados de su contexto y de la parcialidad de la visión del locutor; y

b) entre esos puntos de vista parciales y el punto de vista integral de espectador. Un espectador que se identifique con el punto de vista de un personaje se condena peligrosamente a la parcialidad. Esto no significa ignorar la jerarquización de los papeles dramáticos.

4) El orden inicial y el restaurado final no son el mismo orden. Hay restauraciones del orden ambiguas o casos de justicias poéticas igualmente ambiguas que inciden en la interpretación de manera decisiva.

5) Las relaciones entre espacio dramático y espacio histórico del dramaturgo y del espectador no son casuales. La analogía entre el sistema de relaciones del drama y el de la sociedad en que vive no hay que buscarla en elementos individuales, sino en la correlación de las estructuras globales de los dos sistemas. Tener en cuenta las cuestiones involucradas en este punto permitirá, además, la recreación activa y viva de lecturas o propuestas escénicas modernas de textos clásicos, sin destruir sus propias características.

A. A. Parker, cita Arellano a este propósito, sostenía que el drama español del Siglo de Oro está regido por cinco principios fundamentales:

1) La primacía de la acción sobre los personajes. Para interpretar bien el teatro áureo hay que aceptar que lo esencial es la trama; teatro de acción, en suma, y no de caracteres o psicologías, que tanto buscaba la crítica decimonónica.

2) Primacía del tema sobre la acción: el poeta ofrece una acción que constituye un conjunto significativo: para Parker el tema es precisamente el significado de la acción. La trama es una especie de metáfora que expresa una verdad humana.

3) La unidad dramática se establece en el tema, no en la acción: de ahí que la observación de las acciones múltiples deba tener en cuenta el tema, donde se produce la unificación de todas ellas.

4) Subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética.

#### 5) Elucidación del propósito moral a través de la causalidad dramática.

Hay en Parker una inclinación exagerada a las interpretaciones y principios morales aplicados al arte, y esa dimensión moral ha marcado la escuela anglosajona de análisis temático estructural, que ha buscado en la comedia una trascendencia en detrimento de una diferenciación entre obras que ha dejado en un segundo plano las convenciones y objetivos.

La interpretación ideológica también ha mostrado carencias cuando se entiende todo el teatro del siglo XVII como una configuración ideológica en bloque, que ha condicionado las lecturas e interpretaciones de obras con demasiada rigidez ideológica. Cita Arellano a J. A. Maravall (1975), quien vio en la comedia un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial, en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder. No se puede negar el apoyo de la comedia al orden monárquico-aristocrático, pero esa concepción monolítica cae en lo mismo que la de A. G. Reichenberger, que ve en la comedia la expresión de un carácter nacional español asentado sobre los pilares básicos de la honra y la fe, como hicieran Vossler, Pfandl o Menéndez Pelayo.

Esta visión largamente difundida deja por el camino la indicada por Vitsé (1988) "función de exploración, tal como se constituye en la corriente del primer siglo de la época moderna, cuando la literatura se convierte progresivamente en un cuestionamiento de la 'cultura' según la han definido los antropólogos modernos". Esta exploración supone para Arellano en la primera etapa de la comedia una gran pluralidad temática, dentro del cometido ideológico, social y estético de la comedia. A medida que avanza el siglo y disminuye la universalidad de la cosmovisión, también se reducen los temas tratados, y proliferan refundiciones,<sup>88</sup> se inventan pocas historias y son menos los géneros que se cultivan.

#### 4.2.3 La doctrina del *Arte Nuevo*

---

<sup>88</sup> Sobre la reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro, véase Vega García-Luengos (1998).

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega<sup>89</sup> se sitúa a medio camino, también por su fecha de publicación (1609), entre la postura clasicista de Cascales y la moralizada visión de Bances Candamo (Arellano, 1995).

Alonso López, o López Pinciano, con su *Filosofía antigua poética*, (1596)<sup>90</sup> define la tragedia atribuyéndole una función catártica que conlleva llanto y muerte para que a través del miedo y la compasión tenga lugar la catarsis, pero admite tragedias mezcladas con lo cómico. Divide la fábula en cuatro partes (prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe) que podrían condensarse en la tripartita de planteamiento, nudo y desenlace. Identifica la comedia con el estilo popular y el final feliz.

Luis Alfonso de Carvallo, en *Cisne de Apolo* (1602) elimina la catástasis y reduce la estructura a tres partes (prótasis, epítasis y catástrofe), pero incide en que el objetivo de la acción ha de ser tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso. Valora la intriga o la importancia de que el espectador permanezca interesado, planteando un diálogo entre autor y público.

Ricardo de Turia,<sup>91</sup> en *Apologético de las comedias españolas* (1916) defiende la mezcla de tragedia y comedia, y abriendo el camino de Lope dice que es la que más agrada al público.

Para Cascales, en *Tablas poéticas* (1617), estas mezclas son “monstruos hermafroditos”, estos “engendros” modernos de nombre contradictorio “tragicomedias”.

González de Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633)<sup>92</sup> o incluso Tirso de Molina, entre otros, levantan una gran preocupación la verosimilitud de la imitación dramática.

Pellicer de Tovar,<sup>93</sup> en *Idea de la comedia de Castilla* (1635), señala los rasgos definitorios, entre los cuales está la finalidad didáctica, el compendio de tres

---

<sup>89</sup> Sigo la edición de Enrique García Santo-Tomás (2009).

<sup>90</sup> Véase Porqueras Mayo (1986).

<sup>91</sup> Véase Elvira (2015).

<sup>92</sup> Véase la edición de Luis Sánchez Laílla (2003).

<sup>93</sup> Véase Porqueras Mayo (1963).



estilos (trágico, lírico y heroico), la adecuación del estilo a las situaciones, el decoro moral o la estructura tripartita.

El *Arte Nuevo* de Lope de Vega<sup>94</sup> tiene la particularidad entre todas estas preceptivas de acercarse a la teoría tras mucho rodaje en la composición y estreno de comedias. Lo dirigió publicado en *Rimas* a la Academia de Madrid.

La parte puramente doctrinal (a partir del v. 147) contiene, según el desglose de Rozas, diez apartados. Para entender lo que supone la comedia nueva frente a otras modalidades teatrales, hay destacar algunos.

**La mezcla de lo trágico y lo cómico.** Se rompe con la idea clásica de separar tragedia y comedia. Trata el concepto de tragicomedia, la mezcla de lo trágico y cómico, como invención de una nueva tipología teatral. Se insiste en la *mixtura*, en términos de Ricardo de Turia, de elementos cómicos y trágicos, lo cual le obliga a usar el término de tragicomedia y rechazar la existencia de tragedias puras. Pedraza y Rodríguez (1980-2005) dicen que el origen de esa mezcla hay que buscarlo en la voluntad de reproducir la realidad: la naturaleza como modelo del arte en la ejecución de la mimesis dramática.

En cuanto a las **unidades dramáticas** de las preceptivas clásicas, a la única unidad que Aristóteles menciona en su *Poética* es la de acción. Los preceptistas italianos del Renacimiento le añadieron la de tiempo (la fija en 24 horas Agnolo Segni en su comentario al estagirita) y lugar (fijada por Maggi). De los italianos la toman los franceses que las seguirán al pie de la letra.<sup>95</sup> Es habitual que las comedias españolas sucedan en lugares diversos y Cascales amplía a diez días el plazo razonable para que se desarrolle una obra. Lope mantiene la unidad de acción como principio, requiriendo que todos los elementos de la acción estén unitariamente integrados. El tiempo y el lugar serán elementos supeditados a la verosimilitud; si uno de ellos se extiende de modo que perjudique la acción, no

---

<sup>94</sup> Véase Porqueras Mayo (1985).

<sup>95</sup> Para las relaciones entre el teatro francés y el español de esta época, véase el célebre *Le masque et le visage* de Cioranescu (1983); Couderc (2011) sobre transferencias culturales entre España y Francia en el teatro Couderc (2017) sobre Lope y el teatro francés, y Tropé (2007; 2010) sobre más variaciones entre ambos teatros.

se recomienda.

Las obras del siglo XVI habían dividido su acción en cuatro o cinco actos. Lope fija en **tres actos** la distribución de la comedia, que no siempre coincidirá con el esquema de exposición, nudo, desenlace o prótasis, epítasis y catástrofe. La estructura interna se organiza en función de las acciones secundarias. Los bloques de acción o cuadros no se corresponden con las escenas entendidas como la salida y entrada de personajes a escenas. Se ha propuesto distinguir entre funciones principales o núcleos y funciones secundarias o catálisis siguiendo a Propp. Pero como indica Vitsé, existe el recurso de la métrica para distinguir esas escenas, pues en general un cambio de metro indica ese tipo de división en la acción.

El **lenguaje** de las comedias, dirigidas en buena parte a un auditorio popular, evita la expresión culterana y se moderan las alusiones bíblicas, mitológicas o literarias, al menos hasta Calderón, que recurrirá a mayor complejidad expresiva. La lengua, siguiendo lo que ya incorporaron muchos de los dramaturgos del siglo XVI, se ajusta a la situación y al personaje que toma la palabra, distinguiendo claramente su rango social. Este decoro poético, ligado también a la verosimilitud, viene acompañado de convenciones métricas.

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves  
y para las de amor, las redondillas.

(Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 305-313)

Estas recomendaciones no siempre se siguen estrictamente, pero la variedad **métrica** es una de las características de todas las comedias, gracias a que acaba con una monotonía expresiva que sin variedad resultaría insufrible para el

público. Cuando se intercalan bailes o letrillas cantadas, y esto valdría parcialmente para los romances, conocidos sobradamente por el auditorio, a veces se rompe el curso de la acción.

Hay seis personajes básicos para cuatro niveles lingüísticos:

- 1) El del poderoso. Tiene un léxico culto, con retórica elaborada y toques épicos.
- 2) El sentencioso del viejo.
- 3) El amoroso de los amantes, que reproduce cualquier modalidad amorosa de la época, en especial la petrarquista.
- 4) El del gracioso, que destaca por su agudeza jocosa.

Los **personajes** son constantes y gracias a eso el público los reconoce y el autor los diseña sin dificultad. Sin llegar a ser tipos planos como en las obras medievales, su comportamiento está bastante tipificado y carecen de complejidad psicológica.

Los más frecuentes son 1) el galán, apuesto y valiente; 2) la dama, hermosa y enamoradiza; 3) el barba, que puede ser un viejo o el mismo rey y que hace la función del poderoso que soluciona finalmente el conflicto; 4) el antagonista, que se opone al galán; 5) la criada, acompañante y confidente de la dama; 6) el criado, también confidente del galán y que suele desempeñar la función de gracioso.

El gracioso o figura del donaire, cumple varias funciones. En primer lugar, hace chistes que rebajan la tensión dramática; también es el contrapunto cómico o irónico del galán, al que puede parodiar; a veces sirve como narrador de sucesos que están fuera de escena o que ya han pasado; en ocasiones, le recuerda al público que lo que ven es literatura; y además, como confesor de su amo, permite a este expresarse, dialogando con él. El gracioso así presentado es una creación de Lope de Vega, pero como hemos visto en páginas anteriores hay, incluso desde finales del XV, suficientes antecedentes en el teatro español en la figura del rústico chistoso y también en el bobo de Lope de Rueda. A partir de Lope suele brillar su ingenio y aunque su habla está bien caracterizada, ya no es la del pastor, pues se

trata de un sujeto urbano.<sup>96</sup>

El número de personajes por obra en el teatro de Lope y sus seguidores puede ser muy amplio, aunque muchos no tengan más que una intervención testimonial. Se pretende la espectacularidad de la que tanto gustaba el barroco. Calderón reducirá la nómina de *dramatis personae* en favor de personajes polifuncionales.<sup>97</sup>

Los **elementos escénicos** y visuales en la representación de las comedias tienen un papel complementario al del texto literario. El vestuario se adecua a las características de los personajes. La acción puede pasar de exteriores a interiores y viceversa, y muchas veces se recurre al decorado verbal para suplir elementos que no aparecen en escena, si bien hay un cierto grado de complejidad en los accesorios escénicos. La música es imprescindible, máxime cuando son incluidas canciones populares, y pueden llevarse animales a escena. El espectáculo que forma parte esencial del teatro se irá complicando conforme avance el siglo,<sup>98</sup> envuelve la fuerza de la palabra poética que capta la atención del público. Importan los diálogos, pero también los monólogos y también el silencio.<sup>99</sup> Se usan asimismo recursos sonoros diversos, como imitación de fenómenos atmosféricos, campanas y muchos otros.

Los actores disponen de acotaciones que pueden ser gestuales, para manifestar con su cuerpo emociones o sentimientos, o de movimiento, para situarse sobre el escenario o desplazarse por él. Otras dan instrucciones sobre entonación, timbre,

---

<sup>96</sup> Pensamos en la *Celestina*, y en el mundo de los criados que ya en 1499 conformaban una esfera opuesta a los señores, pero eminentemente urbana, producto de esa sociedad en descomposición ante el auge de los nuevos grupos de poder. En el ambiente del Madrid cortesano del siglo XVII el submundo de los sirvientes, como bien retratará la novela picaresca, hace tiempo que se olvidó del campo. El eco de las relaciones entre criados o sirvientes y amos no está libre de tensiones; muchas veces se refleja en comentarios que lanzan dardos a la jerarquía de valores de la época, quedando en todo caso en meros chistes con un toque satírico, acorde con el gusto barroco.

<sup>97</sup> No hay que pasar por alto que a veces las comedias, si eran escritas para una compañía, tenían en cuenta el número de actores disponibles, así como la especialidad de estos en interpretar uno u otro personaje.

<sup>98</sup> Son las llamadas comedias de magia las que a finales de siglo reflejen bien cómo la ampliación de la espectacularidad tiene lugar en detrimento de la calidad artística del texto.

<sup>99</sup> “[El silencio] no solo se opone a la palabra, sino que la afirma y la sostiene, la apoya y la activa” (Egido, 1986: 93).

fuerza y elevación de la enunciación dramática.

Los **temas** de las comedias son muy variados. Siguen cultivando temas religiosos, que pueden ir por asuntos bíblicos, del Nuevo y del Antiguo Testamento, vidas de santos, leyendas o historias piadosas; pastoriles y caballerescos; novelescos; costumbristas; de campesinos agraviados; mitológicos; filosóficos, o, los que más nos interesan, los históricos y legendarios. Algunos son de la Antigüedad, otros de la tradición medieval europea, o de leyendas locales, y, como nos ocupa en este trabajo, también de asuntos tomados de crónicas hispánicas medievales y del Romancero.

### **4.3 El tipo de adaptación de los materiales épico-legendarios medievales al teatro áureo**

Hemos mencionado que un logro de una de las mayores figuras del teatro español del siglo XVI, Juan de la Cueva, fue la creación del drama histórico nacional. Recurre a argumentos que están en las crónicas medievales y que muchas veces se difunden a través del romancero, o que llegan exclusivamente a través de este al auditorio, para crear dramas basados en la historia nacional. Con la *Comedia del rey don Sancho* incursiona en los hechos previos al reinado de Alfonso VI a la muerte del protagonista de la pieza. Con la tragedia de *Los siete infantes de Lara* se atreve con uno de los grandes temas de la épica castellana para componer una no muy exitosa tragedia que no obstante ha pasado a la historia de la literatura por la naturaleza del tema elegido. Lo mismo con Bernardo del Carpio.<sup>100</sup>

La época dorada del teatro barroco español abarca la primera mitad del siglo XVII, que a su vez se divide en dos periodos: las primeras tres décadas, dominadas por la figura de Lope de Vega y sus continuadores, y las dos siguientes, donde domina Calderón de la Barca (1600-1681) y sus seguidores. Durante la segunda mitad de siglo el teatro barroco sigue arrastrando al público, pero las innovaciones son escasas y abundan, ya hemos dicho, las refundiciones, llegando

---

<sup>100</sup> Sobre el dramaturgo sevillano, véase por ejemplo Caso González (1965); Canavaggio (1997; 1998), y Burguillo López (2006; 2008; 2009).

a resultar repetitivo desde el punto de vista literario. Su éxito, no obstante, se prolongará hasta bien entrado el siglo XVIII.

Los autores no daban abasto ante la demanda insaciable de obras por parte del público, y son frecuentes las colaboraciones entre ellos. De entre los nombres que han sobrevivido al tiempo y a la pérdida de muchas obras, destacamos los siguientes:

#### 4.3.1 Etapas y autores

Guillén de Castro (1569-1631) es el máximo exponente de la tradición dramática valenciana, relevante ya en el siglo XVI. Influido por la época, sus primeras obras tienen un toque clasicista pero cuando adopta los moldes de composición de la comedia lopesca sobresale. Suyo es uno de los más célebres dramas históricos, *Las mocedades del Cid*.

Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) nació en México y desarrolló su actividad en Madrid. Es seguidor de Lope, pero añade el interés de que sus piezas inciden en el análisis de los personajes al que quedará subordinado el diseño de la acción. Le preocupan la moralidad y otros rasgos de carácter como la prudencia de los personajes, en cuya construcción pone mucho cuidado. El francés Pierre Corneille, autor de *Le Cid*, obra inspirada en las mocedades de Rodrigo, bebe directamente del mentiroso de Alarcón para incluirlo en su teatro.

Luis Vélez de Guevara (1579-1644) sigue muy de cerca el modelo de Lope. Muy apreciado en su época, además de escribir la novela *El diablo cojuelo*, es el autor la comedia *El rey don Alfonso el de la mano horadada*.

Tirso de Molina (1579-1648), pseudónimo de fray Gabriel Téllez, es uno de los escritores más notables del XVII tras Lope y Calderón. En su producción están *Los cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando* y se le atribuye *El cobarde más valiente*. Del teatro del XVI entiende que hay que entretener al público, enseñar deleitando. Tiene una deriva hacia un drama más moralizante fruto de las llamadas de atención de su orden religiosa con obras más despreocupadas. Es un discípulo aventajado de Lope, pero también anticipa diversos aspectos del drama de

Calderón, no solo por su preocupación moral y social, sino también por cierta artificiosidad de las comedias, actitud irónica consciente hacia las situaciones dramáticas convencionales, uso sistemático de simetrías y paralelismos estructurales, utilización de imágenes y desarrollo de un estilo más elaborado.

La comedia barroca experimenta un auge y su momento triunfal, y al paso del tiempo su fórmula va evolucionando. Mientras es un género aún nuevo, los autores siguen a Lope, pero cuantos más seguidores se suman, más tendencias aparecen. Entre ellas está el aumento del número de personajes por obra, y con ellos el número de tramas secundarias, si bien no se hace en profundidad psicológica, sino que muy al contrario se tipifican más.

Ya con Calderón de la Barca y sus seguidores se emprende una renovación del género. La rápida y a veces poco cuidada composición por la necesidad de producir muchas obras da paso a mayor rigor compositivo, menor número de personajes, presencia mayor de temas graves, uso habitual de monólogos y lengua influida por el culteranismo gongorino. Los corrales de comedias ya no son el escenario teatral por antonomasia, sino que crece el teatro cortesano, dirigido a un público muy distinto, y con nuevos elementos escenográficos.

Del ciclo teatral de Calderón destacan:

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), uno de los principales dramaturgos de teatro cortesano con mucho éxito en Madrid. Mezcla elementos cómicos y trágicos como decreta la preceptiva lopesca, pero tiende a decantar más unos u otros. Cuida mucho la acción, la caracterización de los personajes y los ambientes. Sobre el Cid escribió última jornada de *Los tres blasones de España*.

Agustín Moreto (1618-1649), de origen italiano, influyó en autores españoles y también de fuera de España como Molière o Pierre Corneille.<sup>101</sup> En sus comedias de costumbres destacan una serie de elementos que justifican el interés del clasicismo francés (un ambiente cortesano refinado, el encadenamiento lógico de los sucesos del argumento, personajes cultos y sensatos y, la defensa de la razón sobre lo instintivo).

---

<sup>101</sup> Véase la n. 88 para las relaciones entre el teatro francés y español de la época.

Volvemos a reproducir la lista recogida en el Estado de la cuestión de obras de finales del siglo XVI y XVII que tienen al Cid como protagonista o personaje para que puedan contextualizarse mejor ahora junto a los principales dramaturgos.

1. Juan de la Cueva, *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordoñez* (1583).
2. Anónimo, *Comedia segunda de los hechos del Cid*. (compuesta ca. 1575-1580).
3. Lope de Vega, *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* (1603).
4. Tirso de Molina, *El cobarde más valiente* (1608 o 1610).
5. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid. Comedia primera* (compuesta ca. 1605-1615).
6. Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid. Comedia segunda*. (compuesta a continuación de la anterior).
7. Lope de Vega, *Las almenas de Toro* (1620).
8. Calderón de la Barca, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* (1677, compuesta ca. 1628-1629).
9. Mira de Amescua, *El caballero sin nombre* (1640, compuesta ca. 1616).
10. Rojas Zorrilla, última jornada de *Los tres blasones de España* (1645). Las otras jornadas las compusieron Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla.
11. Juan Matos Fragoso, *No está en matar el vencer* (1668).
12. Juan Matos Fragoso, *El amor hace valientes* (1658).
13. Antonio Enríquez Gómez, *El noble siempre es valiente* (1660).
14. Juan Bautista Diamante, *El honrador de su padre* (1660).
15. Juan Bautista Diamante, *El cerco de Zamora* (1674).
16. Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1661).
17. Anónimo, *Auto del Cid*.
18. Simón Samatheo, *Mojiganga de Doña Jimena Gómez* (1692).
19. Francisco Bernardo de Quirós, *El hermano de su hermana* (1656).
20. Luis Vélez de Guevara, *El rey don Alfonso el de la mano horadada* (1662).
21. Jerónimo de Cáncer, *Las mocedades del Cid*, comedia burlesca (1673).
22. Anónimo, *Los condes de Carrión*, burlesca.



### 4.3.2 La temática histórica

No todos los temas mencionados más arriba se cultivan siempre, sino que a lo largo del siglo XVII los autores se decantan más por unos o por otros. Las comedias de tema amoroso siempre están en boga. Una tendencia es situarlas en ambientes propicios para el enredo, donde saltarán peleas, quejas, celos o enfados, y suelen terminar con final feliz. Amor y honor mezclan bien, entendido el honor como fuerza superior que se superpone a los deseos de los personajes y que los obliga a actuar conforme a unas normas preestablecidas. Cualquier falta es grave y el código del honor obliga a que sea reparada. Esta *fatalidad* del teatro español que menciona Menéndez Pidal enlaza muchas veces con los hechos y la literatura del pasado,<sup>102</sup> con la épica de un modo especial.

La transformación a la que se someten los temas de la épica hispánica en el teatro áureo dará lugar al teatro histórico. Lope teorizó sobre comedia e historia y la función de esta en los teatros en la dedicatoria de *La campana de Aragón* (1623): “La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas...” (Kirshner, 2002).

El inicio de la tradición del drama histórico se atribuye a Juan de la Cueva y Lope de Vega lo lleva a su esplendor (*El casamiento en la muerte*, sobre Bernardo del Carpio, 1595-1597), seguidas por *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, (1599-1608), *El conde Fernán González* (1606-1612), *Las almenas de Toro* (1610-1619), *El Bastardo Mudarra* (1612), y *El último Godo* (1617) (Hazbun, 2008).<sup>103</sup> En el caso de la materia cidiana, como hemos señalado, destaca Guillén de Castro con sus comedias sobre las mocedades.

Pedraza Jiménez (2007) recuerda sobre el público de los teatros en esta época las palabras de Maravall y Díez Borque sobre la dimensión política del fenómeno, que sostenían que el arte masivo tiene una función de propaganda dirigida a “configurar tipos, formar mentalidades, agrupar masas ideológicamente”

<sup>102</sup> Véase más sobre el honor en la comedia española en Ruiz Ramón (1979: 141) y Arellano (1996: 34).

<sup>103</sup> Resuena el título del trabajo: ‘The 1541 *Crónica general* and the Historical Theatre of Juan de la Cueva and Lope de Vega: An Epic Debt’ (2008).

(Maravall, 1975), y, ahí en parte subyacería al interés por parte de los creadores de retomar, reinventar, ampliar y llevar ante el gran público los viejos temas históricos. Para Arellano, el número de este tipo de obras desempeña a menudo funciones ejemplares y expresivas del concepto de monarquía (1995: 181).

Si según Aristóteles el principio esencial de toda obra literaria es el de la imitación (mímesis), en las comedias de asunto histórico o épico-legendario, el poeta pretende plasmar mediante la imitación asuntos basados en sucesos destacados, coetáneos o pasados. La materia es la leyenda, la tradición o la historia, y entre ella y la forma poética se sitúa el actor creador, que forja una nueva esencia que toma su molde de la idea preexistente en la mente del artista. Como escribe Porrata (1973: 10) “El acontecimiento intelectual de imitación de la vida en su tradición histórica o legendaria ocurrió en España en el siglo XVI con agudos matices, en el género dramático, y fueron precisamente los romances, auxiliados por las crónicas, las fuentes principales de aquel fenómeno literario”.

Para componer su obra el poeta toma como materia un suceso particular ya incorporado a la historia o la leyenda, sea cual sea la distancia que lo separa de su actualidad. Existe una diferencia entre el narrador que pretende referir los hechos como ocurrieron, y el poeta que encumbra los mismos hechos dándoles subjetivamente su forma ideal, acomodándola dentro del amplio marco de lo universal, a sus fines artísticos, aunque difieran con la realidad histórica o particular. Siguiendo con la cita anterior de Lope: “Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio” (Kirshner, 2002).

Ya hemos señalado que la dramatización de la historia<sup>104</sup> que efectúa el teatro español es posible gracias a la incorporación del romancero a la temática de la comedia española (Porrata, 1973). El *Cancionero de romances* de Martín Nucio, (Amberes, 1550) y *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Amberes, 1551) de Lorenzo de Sepúlveda inician una nueva vía para la comedia española que *La Historia del muy noble e valeroso cavallero, el Cid Rui Diaz*

---

<sup>104</sup> Cf. Rouane Soupault y Meunier (2015).

*de Bivar, en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar (Lisboa, 1605) inclina hacia los asuntos cidianos.<sup>105</sup> Gracias a la que se pudo sacar tanto partido a la leyenda del Cid.

---

<sup>105</sup> Véase Gómez Redondo (2000) sobre el romancero alfonsí y el volumen completo Beltran (2000) sobre la historia, reescritura y pervivencia del romancero. También las más recientes ediciones de Días-Mas (2017) del *Cancionero de romances* de Martín Nuncio e Higashi (2018) del romancero de Sepúlveda.

Aclarados los condicionantes de la comedia nueva, en los siguientes capítulos nos ocuparemos de las dramatizaciones que toman el personaje cronístico de Martín Peláez. Vega García-Luengos (2007) recoge una resonancia a la cobardía de Martín Peláez en los inicios de la comedia no estrenada<sup>106</sup> de Guillén de Castro *La fuerza de la costumbre* (1610-20) de la boca de Don Félix, que dice así:

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

Por nuestra parte, trataremos las cuatro en las que se desarrolla el episodio. La primera obra está fechada en 1603, lleva por título *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* y se considera anónima. La segunda obra, de 1608 o 1610, es *El cobarde más valiente* y ha sido atribuida a Tirso de Molina. En tercer lugar, veremos la obra fechada en 1658 *El amor hace valientes*, atribuida a Juan de Matos Fragoso. Por último, trataremos el drama *El noble siempre es valiente*, de 1660 y escrita por Antonio Enríquez Gómez bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate.

Para seguir un orden en el análisis, hemos elaborado un guía que aplicamos a cada una de las obras:

1. La obra y el autor
2. Resumen y estructura
3. Personajes
4. Actualización del paradigma argumental
5. Historia y poesía

---

<sup>106</sup> Según Daniel Comas Caraballo, *El IV Centenario de la fundación de la Universidad de Valencia*, Universitat de Valencia, 2003, p. 119.

A lo largo de los cinco puntos examinamos los aspectos más significativos de la obra para el caso que nos ocupa. Dado que estos dramas, como muchos otros de la época, aparecen en sueltas y colecciones donde a veces o no están firmadas explícitamente o, por el contrario, se incluyen junto a otras obras de dramaturgos famosos para darles prestigio, los problemas de autoría, así como los aspectos más relevantes de su fortuna editorial se comentan en el primer punto.

El segundo punto proporciona un resumen amplio y la estructura básica de la obra en la que se van encajando los cuadros. En el tercer punto realizamos un amplio comentario del elenco de personajes de la obra y sus roles, las relaciones que existen entre ellos y la filiación con otros personajes de otras obras. En el punto cuarto retomamos el esquema argumental aplicado a las crónicas y el romancero extraído de la *Crónica de Castilla* para comparar los puntos que cumple cada obra; comentamos asimismo los pasajes añadidos por el autor, procedentes o bien de las crónicas o bien de su propia invención, y explicamos el uso que se hace del romancero. En el último punto nos centramos en la plasmación de las convenciones de la comedia nueva en relación con la materia que adapta, el episodio cronístico de Martín Peláez, los romances que lo tienen por protagonista, pero también otras partes de la tradición épica cidiana, así como otros romances.

Recordamos que el esquema del que partíamos es el siguiente:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.



## Capítulo V: Obra 1

*Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada  
de Valencia (1603)*





## 1. El autor y la obra

Hämel (1910) constata que esta obra aparece en el volumen extremadamente raro de una colección de comedias: *Seis || Comedias || de Lope de Vega | Carpio, y de otros au || tores cujos nombres de || llas son estos*. [Índice de las piezas incluidas]. *En Madrid, Impreso por Pedro Madrigal Año MDCIII*. Y dando crédito a Barrera<sup>107</sup> añade que el volumen también apareció en Lisboa por Pedro Crasbeeck, en el año 1603. Al parecer Barrera solo conocía *del excelente exemplar que acaba de adquirir en Portugal el señor don Pascual Gayangos*. Ticknor<sup>108</sup> encontró un volumen impreso en Madrid en 1603 en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Una copia durante mucho tiempo desconocida se encontraba en la Biblioteca de la Ciudad de Hamburgo, lo que concordaba con la información de Ticknor.

La tercera pieza del índice, *De los amigos enojados* se imprime después de *De las hazañas del Cid*, la quinta pieza. Según Schack<sup>109</sup> y Barrera, este arreglo es también el del libro impreso en Lisboa. De los seis dramas incluidos, solo uno sería de Lope, el último: *Comedia del Perseguido*. A este volumen parece referirse Lope de Vega cuando dice en el prefacio de *El Peregrino en su patria* (impresa por primera vez en 1604):

Ya para mi lo son (enemigos) los que con mi nombre imprimen agenas obras. Agora han salido algunas comedias que, impressas en Castilla, dicen que en Lisboa; y asi quiero anunciar á los que lean mis escritos con afición... que non crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre; y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos. (Hämel, 1910: 61).

Luego enumera las comedias que ha escrito, citando solo *El Perseguido* de las obras contenidas en ese volumen. Habría que suponer que los otros cinco dramas no fueron escritos por él. Sobre el autor del drama que aquí nos ocupa no se ha

---

<sup>107</sup> Se refiere a Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, 1860.

<sup>108</sup> George Ticknor, autor de *History of Spanish Literature* (1849).

<sup>109</sup> Se refiere a Adolf Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (3 vols. 1845-1846).

averiguado nada cierto. En una carta conservada al duque de Sesa, Lope menciona que Liñán escribió dos dramas sobre el Cid. Barrera sospecha que estos dos dramas se han conservado en este volumen, y son *La libertad de Castilla por el conde Fernán González*<sup>110</sup> y *Las hazañas del Cid*. Cita Arellano (2007)<sup>111</sup> que García Soriano<sup>112</sup> considera posible que sea obra temprana de Lope escrita en Valencia hacia 1588, pero que es más seguro es tenerla por anónima.

De *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1603; Madrid, Pedro de Madrigal, 1603) dice Vega García-Luengos (2007: 59) que es una recopilación enigmática y refrenda lo ya apuntado por Hämel, que el título es engañoso y que el número de obras de Lope allí contenidas es solo uno. Por lo tanto, no sería suya *Las hazañas del Cid y su muerte con la toma de Valencia*.

Rodiek (1995) la da por anónima: “ni a Lope de Vega ni a Liñán de Riaza puede atribuirse con seguridad” (1995: 123).

No existen noticias sobre su representación, y pudo ser una obra que circuló para ser leída.

Para los comentarios y las citas, seguimos la edición de Adalbert Hämel (1910).<sup>113</sup>

## 2. Resumen y estructura

El título anuncia la ambiciosa ensalada a la que esta pieza somete al lector o potencial espectador. No bastará con las muy numerosas glorias militares del Cid,

---

<sup>110</sup> López Martínez (2021: 230) repasa la atribución de autoría a Hurtado Velarde de esta comedia, establecida para el estudio de la edición crítica por Zoller (1986), quien basa su hipótesis exclusivamente en aspectos métricos y de construcción estilística del lenguaje antiguo, que a él le parecen pocos elementos y poco significativos.

<sup>111</sup> En su reseña a Arellano (2012), Rodríguez-Meza (2013: 542) da por buena la atribución a Lope de esta comedia.

<sup>112</sup> Se refiere a *Comedia de las hazañas del Cid, en Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, estudio preliminar de Justo García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1929, vol. XI, pp. 37-65.

<sup>113</sup> Adalbert Hämel, en *Der Cid im spanischen Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, de donde sacamos las informaciones mencionadas, también incluye en el *Anhang* o apéndice esta obra.

sino que también asistiremos a su muerte, y la importante toma de la plaza levantina. El amplio número de personajes se vuelca por un desarrollo episódico sin armazón estructural y un uso de la lengua literaria que imita la fabla antigua. Según las dataciones que manejamos, esta obra es solo de unos siete o nueve años antes que la que estudiaremos en el siguiente capítulo, pero sus características formales como muestras del género de comedia española las alejan mucho más.

El drama se divide tres actos, de acuerdo con la fórmula de la comedia nueva, pero se distinguen dos partes: el asedio y defensa de Valencia, en los I y II Acto respectivamente, y después, en el III Acto, años después (*“Sale el Cid mas viejo”*), los últimos días del Cid y los milagros que tienen lugar en su tumba. Este último acto es una elaboración de los episodios más importantes de la Leyenda de Cardeña.<sup>114</sup>

El I Acto se abre *in medias res*; encontramos a Martín Peláez confesando en un monólogo que viene huyendo de la batalla y trata de justificarlo solo en escena.<sup>115</sup> La cobardía y la mentira, decíamos en las primeras páginas de este trabajo, suelen ir de la mano, y tras lo que sería una bochornosa actuación para un caballero, la huida, él se esfuerza por disimularla.

Los caballeros regresan de la batalla con el Cid, van a lavarse las manos para comer y Martín Peláez se mezcla entre ellos, haciendo creer a todos que ha participado como uno más. Su caso va de boca en boca, se burlan de él y avisan al Cid de ese comportamiento, a lo que este les pide que sean discretos. Cuando el caudillo insinúa la cobardía de uno de sus caballeros, todos miran a Martín Peláez. Los demás siguen murmurando y comentando. Entonces el Cid le solicita una conversación a solas<sup>116</sup> y ordena a los soldados que los dejen solos, pero Martín Peláez no le hace caso y se va a sentar con los caballeros.

---

<sup>114</sup> Rodiek (1995) se ocupa de esta obra como modelo de lo que llama funcionalización temática de la acción secundaria.

<sup>115</sup> El episodio de Martín Peláez era conocido por los romances; cuando el autor elige abrir la obra con esta escena aparentemente sin preámbulos, es probablemente porque no considera necesario dar a conocer al caballero.

<sup>116</sup> Recordamos el título de uno de los romances, *“A solas le reprehende”*.

Antes de continuar con la cena de Martín Peláez, se inserta una escena en la que dos soldados del Cid se pelean por dos moras cautivas. El Cid interviene para resolver la disputa; dice que comprará a las esclavas y se las llevará a su mujer Jimena para que las bautice.

Retomando la acción principal, el Cid no puede tolerar ver a Martín Peláez a la mesa, lo va a buscar y lo arrastra al escenario con un trozo de pan en la boca y otro en la mano.<sup>117</sup> El Cid le reprocha ahora haberse sentado con los demás, tras huir de la batalla. Le conmina a mostrar su coraje esa noche contra los moros. Es entonces cuando Martín Peláez aparece decidido a obedecerlo y enmendar su error. Acude a la batalla lleno de brío y valor, lo que anticipa con una larga intervención donde ya da muestras de haberse transformado internamente. Quedará que lo demuestre en la batalla, como efectivamente sucede y se ve con moros aterrorizados ante su presencia, que huyen, se rinden ante él y le suplican que no los mate. Esta es su intención con dos prisioneros que acaba entregando al Cid cuando otros caballeros le piden que tenga clemencia. Este acto lleva al Cid a invitarla a la mesa noble. Se produce entonces el encuentro entre los dos moros cautivos y sus prometidas, las dos moras cautivas que pretendían agenciarse los cristianos, quienes dan muestras de cierta volubilidad cuando declaran preferir a los valientes cristianos, Martín Peláez y Antolínez, antes que a los de su fe.

El acto concluye con la toma efectiva de Valencia, la liberación de los cautivos bajo promesa de respetar a las mujeres, la devolución del dinero robado a los judíos en Castilla, y el anuncio de que su mujer Jimena y sus hijas se dirigen a Valencia. En este punto se programa la embajada con parte del botín para el rey Alfonso con el anuncio de la toma de Valencia y también da una dote a las moras para sus bodas.

---

<sup>117</sup> El motivo de la comida y Martín Peláez se vinculan desde la *Crónica de Castilla*. Lacarra (2002) apunta cómo se arma en las crónicas y Rogers (1967) interpreta ampliamente el motivo en la obra atribuida a Tirso de Molina. Esta escena como representación del motivo revela la fuerte vinculación del episodio, al menos, con los romances; en las dos postreras obras la vinculación será residual, probablemente fruto de ir dejando atrás la armazón argumental inicial en favor de una adaptación de la adaptación continua.

En el II Acto vemos al Cid como señor de Valencia, concediendo audiencia a los moros y resolviendo sus disputas. Se recibe solemnemente a Jimena y un juglar recita un romance. Todos, incluidos los moros, parecen felices en el reino, pero la armonía se rompe por un ejército de rebeldes llegando por el mar. El Cid debe poner a su familia a resguardo, en una torre de vigilancia. Ante las nuevas embestidas enemigas, Martín Peláez en su nueva faceta vuelve a salir al rescate e incluso aparece con un moro bajo el brazo. Hiere al rey moro Funes y hay una nueva victoria cristiana.

De la guerra, al amor. Aunque el Cid había dado a las moras dote para celebrar sus bodas, estas reaparecen en la trama a través de una carta que una de ellas, Lizara, envía a Martín, con tan mala suerte que estando en su lengua necesita pedirle a un moro que se la lea. Sabemos entonces que Alí es su marido, porque pasa por allí con una cesta de frutas para el Cid, y Martín le pide que le explique la misiva. Este se sorprende, pero no puede negarse porque ahora todos temen al fiero Martín Peláez. En ella su autora, Lizara, le decía que los maridos Zulema y Alí estaban fuera de casa. Este se altera al ver las intenciones de su mujer, pero el valiente Martín también es recto y le tranquiliza diciendo que la lectura era tan solo una prueba, que defiende el honor de la mujer y que no mostrará la carta a Antolínez. Eso sí, pide que se cristiane a las muchachas, y amenaza de muerte a Alí si le hace daño a su mujer.

El III Acto da un considerable salto en el tiempo y encontramos al Cid viejo recordando sus batallas y vivencias, también la deshonrosa traición de los infantes de Carrión tras el matrimonio con sus hijas, en contraste con su feliz estado junto a los nuevos esposos. Esta calma se ve interrumpida por el toque de una trompeta que hace al Cid sobresaltarse pensando que llaman a la guerra, cuando en realidad se trata de una embajada del rey persa que le lleva regalos del sultán, que Rodrigo acepta.

Pero la amenaza es real porque el rey Búcar, hijo de Funes, pretende vengar a su padre tomando de nuevo Valencia. Entonces tiene lugar una sobrenatural aparición, la de San Pedro informándole al Cid de que llega su hora. Llega el obispo Hierónimo para prepararlo para el paso y deja instrucciones para Martín Peláez y los otros caballeros sobre cómo sucederle. Llega la muerte, pero eso no le impide seguir venciendo a sus enemigos: lo atan a su caballo con la armadura

puesta y avanza junto al obispo, lo que provoca más terror en sus enemigos. Ganada la batalla, conducen su cuerpo a Castilla, a San Pedro de Cardeña. Sabemos de la muerte del Cid y de la batalla por los moros que hablan mirando desde la muralla, también sabemos que el rey Búcar acaba teniendo que huir y que se toma de nuevo Valencia.

Podría concluir aquí la comedia, pero no, porque la acción se traslada a San Pedro de Cardeña. El cadáver del Cid está sentado en un banco por el que pasan los cristianos en procesión y dos judíos, Samuel y Abraham;<sup>118</sup> este último se atreve a recorrer la cortina que cubría al Cid, va hacia él, le tira de barba, y su insolencia hace que caiga al suelo fulminado, mientras el cadáver desenvaina su espada. Ante tamaño milagro acuden todos y se decide bautizar a Samuel.

Aun asistiremos al encuentro entre los cristianos y las moras, sorprendidos por los maridos moros Zulema y Alí, que provocan una refriega de la que salen todos heridos.

### 3. Los personajes

El número de *figuras* que aparecen en esta obra es de 54. En algunas entradas del elenco se dice: *dos soldados Christianos, quatro o cinco Pajes, quatro moros Valencianos*. Pero antes también se menciona *un moro*, así que la representación podría apañarse con menos.

Como sucederá en las otras tres comedias y resulta crucial para ambientar la Valencia de la toma, hay personajes tanto moros como cristianos, que se organizan en dos esferas. Esta pieza además incluye a dos judíos que en la lista de personajes son nombrados como *Samuel Judío* y *Abraham Judío*.

Parece que el autor buscaba presentar a todos los personajes de un modo homogéneo para resaltar el carácter del Cid: Su mujer Jimena, los caballeros más

---

<sup>118</sup> El famoso episodio del Cid con los judíos y las arcas de arena, y el del león que se ha comentado brevemente con el romance donde aparece nombrado Martín Peláez, son de por sí fuentes para la inclusión de estos dos personajes de judíos parodiados, Samuel y Abraham, pero la presencia en el teatro de la época del judaísmo es bastante extensa: al judaísmo y criptojudasmo en la comedia española dedicaron las XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (2014).

notables y el propio Martín Peláez permanecen en un segundo plano. A la personalidad del Cid y sus virtudes se subordinan, como todas las acciones, los restantes 53 personajes. Es un amoroso padre de familia y buen esposo. También es justo, valiente, modesto y piadoso, y nadie pone en cuestión sus palabras. No será este el Cid que veamos más adelante en las otras obras de Martín Peláez. Cuando toca reprender al asturiano por su acto de cobardía, apela a su honra:

...Que en la batalla passada  
y en esta lo merecistes,  
que bien vi lo que fizistes  
por la lança y por la espada.  
Y esta tarde parad mientes  
que tambien os he de ver,  
y de vos han de aprender  
ganar honra mis parientes.

Martín Peláez es el primer personaje que se nombra en la lista, y el *Cid Ruy dias* en segundo lugar. Al joven es al primero al que encontramos solo en el escenario cuando da comienzo la obra. Aunque son muchos los episodios entrelazados a lo largo de los tres actos, desde el primer momento se ubica el conocido incidente del cobarde asturiano. La primera acotación indica:

*Sale Martin Pelaes con un pavés con el braço, y una espada en la mano, y un morrion en la cabeza, y unas espuelas calçadas, como que viene huyendo de la batalla, y mirando atras dize.*

El caballero ya está incorporado a los hombres del Cid, no se narran ni el aviso que recibe en su tierra natal ni su llegada a Valencia. Su primera intervención es un soliloquio en el que cuenta cómo ha huido de la batalla y sus intenciones para no ser descubierto:

Dexando aquí mi troton  
en este níspero atado,  
non podre ser reprochado  
de los que en Valencia son.

Ni dirán les fize tuerto  
 los buenos homes del Cid,  
 en salirme de la lid  
 cuidando le dexé muerto.

Los hechos conocidos por las crónicas y los romances se van sucediendo y llega el momento de la comida en la que el asturiano elige la mesa de los caballeros, lo que el Cid no tolera y lo retira de la mesa "*de la falda del sayo, y él trae un babadero y un bocado de pan en la boca y un pedaço en la mano*" (p. 118). La conversión tiene lugar relativamente pronto, pues Martín Peláez se muestra avergonzado y se propone mudar su actitud. Dice Hämel que aunque algunos episodios parezcan grotescos, no es esa la intención de la obra. El Cid le explica que esa mesa no es para ninguno de los dos:

Non se fizo aquel escaño  
 para mi ni para vos,  
 mejor que ambos a dos  
 le ocupan y no me engaño.

Y enseguida reacciona el joven:

Que esta vegada faré  
 tal destroço en los paganos,  
 con boca, con pies, y manos  
 que al mundo satisfaré.

No hay que esperar para ver a un aguerrido Martín pelear contra los moros valencianos. El Cid se queda muy satisfecho con lo que ve. A partir de este momento Martín es un joven valentón, amenaza a los moros, los golpea y los saca a rastras o bajo el brazo ("*Sale Martín Peláez con un moro debajo del brazo*"). Se conquista Valencia gracias a Martín Peláez.

Entre los personajes de la esfera cristiana también están Jimena y las hijas del Cid, que llegan una vez tomada la ciudad; Alvar Fáñez, que cae preso, y Antolínez,



junto a quien Martín vivirá una disputa con unos moros por dos moras cautivas, Lizara y Dalifa, en un doble triángulo de amor y celos, o de triples vértices.

El rey Alfonso aparece testimonialmente al final de la obra para hablar de la llegada de Jimena a San Pedro de Cardeña. Se destaca su relación con el Cid y solo se menciona brevemente en dos lugares. Una vez es tras sitiar Valencia, cuando se le llevan los regalos y pide que se le envíe un juglar para recibir a su familia.

Al final nos enteramos de que el rey va a la tumba del héroe, y que el banco en el que está sentado el Cid muerto es un regalo del propio rey. El destierro no se menciona.

Un protagonista de la esfera de personajes moros es el rey Funes y su hijo y sucesor Búcar, y en este grupo puede también incluirse la exótica visita de un embajador de Persia en los días del señorío del Cid.

#### 4. Actualización del paradigma argumental

Retomando el esquema definido en la Parte I de este trabajo, comprobamos que la acción teatral se abre en la mitad (señalada en negrita), y resume los restantes puntos.

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fidalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.**
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Una vez conquistada Valencia gracias a las hazañas de Peláez, el Cid manda traer a su familia desde Castilla. Llega Jimena y las hijas con un juglar que canta el "Romance de la linda Alba", en el momento en que un tropel de moros ataca Valencia, para que se pueda recitar el romance "Helo, helo por do viene" y "Oh Valencia, oh Valencia", junto con otros varios. Como ya demostró Hämel, la comedia en este tramo es una especie de dramatización de una antología de romances. El drama abarca toda la tercera parte del romancero. Hemos visto que una feliz innovación del drama del XVI es la inclusión de temáticas de la historia nacional que se concretan gracias a la inserción de los romances, teniendo a Juan de la Cueva como precursor. A las obras del sevillano recuerda esta pieza en cuanto al encaje de un romance tras de otro, pero es más resolutivo con las indicaciones para los personajes en escena, que a veces corresponden a las ideas de los romances.

La minuciosa comparación que hace Hämel entre los romances y el texto dramático arroja los siguientes datos. En la trama aparecen los siguientes romances:

120. *Ya que acabó la vigilia*
121. *Ordoño dice al Rey Alfonso*
128. *Cercada tiene á Valencia*
129. *De vuestra honra el crisol*
130. *A solas le reprehende*
131. *El Cid saliera otro día*
132. *Corrido Martin Peláez*
133. *Por la mano prende el Cid*
134. *Partíos ende los moros*
140. *Aquese famoso Cid*
141. *Ya se salen de Valencia*
146. *Si de mortales heridas*
150. *Helo, hélo por do viene*
186. *Llegó la fama del Cid*
187. *Estando en Valencia el Cid*
188. *Muy doliente estaba el Cid*
192. *Coronadas de victorias*

196. *Las obsequias funerales*  
 197. *Muerto yace ese buen Cid*  
 198. *Mientras se apresta Jimena*  
 199. *Venado queda el Rey Bucar*  
 201. *En Sant Pedro de Cardeña*

El romance 134 “Partíos ende los moros” se ha incorporado textualmente al drama al final del primer acto, solo faltan los últimos cuatro versos. El romance 150 ha visto algunos cambios, pero estos también pueden haber pertenecido a un romance perdido. Comparamos a continuación sendos fragmentos de la obra y el romance:

Obra	Romance
<p>O Valencia o Valencia  de mal fuego seas quemada,  primero fuiste de moros  que de Christianos ganada.  Si la lança no me miente  y la yegua ne me cansa,  antes que venga la noche  de moros seras tornada.  Y a esse perro del Cid  prenderele por la barba  su mujer Ximena gomes  será de mi captivada  y su fija doria Elvira  seria mi namorada  y dona Sol la pequeña  essa nos fara la cama.</p>	<p>¡Oh Valencia, oh Valencia,  De mal fuego seas quemada!  Primero fuiste de moros  Que de cristianos ganada.  Si la lanza no me miente,  [faltan esos versos]    A moros serás tornada,  Y á aquel perro de aquel Cid  Prenderélo por la barba,  Su mujer doña Jimena  Será de mi captivada,  Y su hija Urraca Hernando  Será mi enamorada,  Despues de yo harto della  La entregaré á mi compañía.</p>

(En Hämel, p. 68)

Y, como ya hemos mencionado, la redacción de los romances también se puede encontrar en las descripciones de las escenas. Valga esta comparación:

Obra (acotación)	Romance 198
<p><i>Sale Albarfanes, Bermudo, Antolines y Martin, y los demás sacando al Cid defuncto con una celada de purgamino y con plumas y un escudo de lo mismo, un capitillo verde en el su enseña vermeja y unas calças justas, y el braço levantado en lo alto con la espada desnuda en la mano</i> ....</p>	<p>Alvar Fañez de Minaya, Don Ordoño, y don Bermudo, para la batalla aprestan Del Cid el cuerpo difunto. ..... De pergamino pintado Le ponen yelmo y escudo, ..... Y de un cendal claro verde Vestido un tabardo justo, ..... Unas calzas de colores ..... En la mano su Tizona. El limpio fierro desnudo.</p>

(En Hämel, p. 68-69)

Después de cada batalla Martín Peláez siempre tiene hambre. Esta conexión con la comida será aun fuerte en el drama atribuido a Tirso, pero aunque la escena y presentación de Martín Peláez queda ligada a la mesa después de la batalla, no seguirá siendo usada como motivo conductor del personaje en otras obras. La comedia le saca partido a esta condición explotando su comicidad.

Hämel constata que el motivo de la presencia/ausencia de alimentos que aparecía en la *Crónica de Castilla* que Lacarra comentaba con detalle (2002) se disemina por toda la pieza. En la *Crónica de Castilla* el pasaje se intercala a través del mecanismo asociativo, a partir del motivo de la escasez de alimentos que padecen los habitantes de la villa, y después se contaba la valiente actuación de

Martín Peláez, que defiende una recua de alimentos de un asalto de los moros. Es solo entonces cuando la *Crónica* retrocede en el tiempo para contar que fue cobarde.

Cuando el Cid le pide explicaciones, viene con un pedazo de pan en la boca y otro en la mano. Cuando regresa de la batalla, en la que, por primera vez, se mostró valiente y el Cid permitió que él comiera con los otros guerreros, replica:

Pues que dixis de ganar  
 seños de hambre me fino  
 Cid: mandedes le dar del vino  
 del pan le mandedes dar

Y a continuación:

Pues o en ella (= mesa) o en cualquiera  
 fazed me dar de gantar,  
 sinon quereis esperar  
 aqui de hambre me muera.

Entonces llega un paje y anuncia:

Ambas tablas estan prestas.

Así, el Cid lo invita a comer:

Ea hidalgos hid entrando.

Más abajo, encontramos un trecho parecido. Cuando el moro Alí traduce una carta de una mora a Martín Peláez, este interrumpe el diálogo, cuando dice:

Finca en pas que estoi hambriento  
 y el mangar me face bien.

Los hechos sobrenaturales que tienen lugar a la muerte del Cid merecen un comentario. En el desenlace el Cid muere, según le ha anunciado el mismísimo San Pedro en visita. Luego el rey Búcar ataca Valencia y el Cid gana su última batalla después de muerto, montado su cadáver ya embalsamado a caballo. Mencionemos también que se embalsama él mismo interiormente bebiendo mirra y un bálsamo que le traen en una escudilla. Todavía habrá tiempo de añadir un episodio póstumo con el que ya, definitivamente, se cerrará la obra. Una vez que han trasladado el cuerpo del Cid a San Pedro de Cardena, el judío Abraham que pasa por la tumba quiere tirarle de la barba y el Cid le amenaza sacando la espada:

*Corre la cortina y el Cid parece en un sueño con la espada ceñida.*

*Tendole ha hechar mano la barba desenvaina media espada el Cid, y cae el Judio en tierra, y el Cid se queda con la capada (sic) sacada la mitad no mas.*

Asustado, el otro judío, Samuel, pedirá bautismo.

Las relaciones de Martín Peláez y Antolínez con las moras, que se insertan en el drama, no se encuentran en los romances. Darán lugar, sin embargo, como veremos, a variaciones en las obras posteriores.

## **5. Historia y poesía**

En cuanto a la nómina de obras de teatro del Siglo de Oro que tienen como protagonista o personaje al Cid, el tramo de historia que dramatiza es novedoso en relación con todo lo anterior. Los dramaturgos habían mostrado una preferencia por contar los hechos de las mocedades. Esta es la primera obra que sepamos que se centra en episodios relacionados con la conquista de Valencia y la muerte del Cid, sin olvidar su embalsamamiento engañar a los moros ocultándoles su muerte.

Como características propias de la comedia nueva de su tiempo, los primeros decenios del siglo XVII, vemos una división en tres jornadas y una abundancia de personajes, acorde con la espectacularidad que busca el teatro barroco en este periodo antes de que la polifuncionalidad de personajes en el ciclo de Calderón los reduzca. Los personajes a su vez están muy poco perfilados (Vega García-Luengos, 2007: 59).





**Capítulo VI: Obra 2**  
***El cobarde más valiente (1610 o 1612)***



## 1. El autor y la obra

*El cobarde más valiente* es una obra atribuida a Tirso de Molina (1570-1648). Forma parte de una serie que Menéndez Pelayo confundió con la de Enríquez Gómez (bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate) *El noble siempre es valiente*, la cual, como veremos en sucesivas páginas, se trata de una obra distinta. Indica Hämel (1910) que una de las copias conocidas de este drama es del siglo XVII, texto que sirvió de base para la edición preparada por D. Emilio Cotarelo y Mori y que en el catálogo de Huerta se cita como las comedias: “*El cobarde mas valiente. — De Molina. La conquista de Valencia por el Cid. — De Molina.*” Barrera incluyó esta información en su *Catálogo* y Muñoz Peña en su trabajo sobre Tirso de Molina.<sup>119</sup> Del apunte de Huerta no puede precisarse si son dos dramas diferentes o el mismo nombrado de dos maneras, pues ambos cabrían incluso como título y subtítulo, como sucede en la obra de 1603 del mismo tema.

Sobre la autoría atribuida a Tirso de Molina, ya Cotarelo y Mori, según Hämel, dice que esa cuestión no podía negarse ni afirmarse. En las declaraciones de Huerta y la propia impresión se atribuye a Fray Gabriel de Téllez, es decir, a Tirso de Molina.

Los ataques a las instituciones eclesiásticas que aparecen en esta obra, como solo se encuentran en las obras de Tirso de Molina, se ha tomado como prueba de la autoría del poeta. Schack dijo:

La audacia de sus ataques a los grandes de la tierra, a la corte y a los cortesanos, al clero y a los monjes, es única en la literatura española, y uno se asombra de la libertad del escenario en el que estas sátiras en un momento en que el poder de la Inquisición estaba en su apogeo. El asombro aumenta cuando se considera que su autor mismo ocupó un importante cargo eclesiástico. (Hämel, 1910: 75).

---

<sup>119</sup> Se refiere a Vicente García de la Huerta (*Theatro hespañol / por Don Vicente Garcia de la Huerta; catalogo alphabetico de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras* Madrid, 1785) y Pedro Muñoz Peña (*El teatro de Maestro Tirso de Molina*, 1889).

Hämel defendía que mientras no se diera ninguna razón en contra, difícilmente se puede descartar de plano la autoría de Tirso de Molina. Vega García-Luengos (2007: 57) dice que el nombre de Tirso de Molina se ha asociado sin demasiado fundamento a *El cobarde más valiente*. Nos da noticia de que se trata de una comedia conservada en una copia antigua única donde figura como autor Tirso de Molina, una edición suelta sin datos de imprenta, con un único ejemplar localizado en la Biblioteca de la Universidad de Toronto, y que en la Biblioteca Nacional de Madrid hay una copia manuscrita del siglo XIX hecha por Agustín Durán a partir del ejemplar de una suelta del XVII que perteneció a Justo de Sancha (Ms 15979), que es el que sirvió de base para la edición de E. Cotarelo en *Comedias de Tirso de Molina, vol. II*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1907 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), pp. 416-437. Hay una discrepancia entonces con la fecha de Hämel.

Del presunto autor, Fray Gabriel de Téllez, podemos señalar que es uno de los dramaturgos más relevantes del teatro áureo. Su biografía se transmitió durante mucho tiempo llena de errores, aunque Vázquez en Arellano, Zugasti y Oteiza (1995) inició el camino de la enmienda con documentación más precisa de la que se había transmitido desde Artiles (1928), sobre todo a través de la difusión de las *Obras completas* de Doña Blanca de los Ríos.

El debate sobre la autoría, que viene de largo, lo quiso resolver su editora (de los Ríos, 1952: 171-174) con una serie de características de la obra con las que legitima la atribución de esta composición al mercedario, a saber:

- La pureza del habla.
- :a psicología de los personajes, que, cuando no son caracteres enteros, son esbozos de ellos.
- La ternura del padre de Martín, Payo –uno de los padres amorosos de Tirso–, en la lucha con la fiera entereza que pretende aparentar al despedir a su hijo, el pacífico Martín, a quién él mismo, violentando su voluntad, envía a la guerra.
- Muy del sentir de Téllez opina Doña Blanca que es el tema de la vocación de un joven contrariado por la voluntad paterna, preguntándose si no sería ese su propio drama íntimo, como el Otón de *ventura te dé Dios, hijo*, que odiaba la gramática y a quien su padre se empeñó en hacerle letrado por

la fuerza.

- Muy del Tirso también se nos presentan las arrogantes respuestas del Cid al rey, o el tipo del gracioso Botija, sus chistes, y donaires, sus requiebros sanchopancescos al rocín y su lamentación por su pérdida; o el recurso dramático de adoptar Doña Sancha el disfraz varonil para seguir a su amante a la guerra.
- Asimismo, la mezcla de patetismo y burla equivaldría a la firma de Tirso para esta mejor llamada “crónica dramática” que comedia, según esta misma autora.

En cuanto a su teatro, por edad y estilo, Tirso se puede considerar seguidor del sistema de Lope. Él mismo contribuyó decisivamente a la evolución de la fórmula de la comedia nueva y dejó sus ideas diseminadas en *Los cigarrales de Toledo* (1624), *Deleitar aprovechando* (1635) e *Historia general de la orden de la Merced* (1639) (Arellano, 1995).

Como hoy día la crítica se inclina a no considerar la obra estudiada del mercedario, no ahondamos más en las características de su teatro, donde en todo caso encontraríamos argumentos a favor y en contra de la atribución. La confección de la pieza, como veremos a continuación, es la más destacada de la serie de cuatro que revisamos y la que mejor encaja en los presupuestos de comedia nueva.

## 2. Resumen y estructura

*El cobarde más valiente* es un título directo que surge de un epíteto al Martín Peláez salido de las crónicas y recreado teatralmente en esta obra. La cadena de acontecimientos es la que sigue.

En el I Acto la acción se abre en la Asturias natal de Martín, donde plácidamente se dedica a las actividades ociosas de noble montañés cuando recibe a través de su padre Payo la llamada del Cid para acudir a luchar a Valencia. El joven se muestra cobarde y huidizo, dando lugar a cómicas escenas donde su criado Botija hace de eco de su cobardía. Su padre se exaspera, pues considera su reacción indigna de un noble, pero lo acaba mandado al Cid, pues Martín tampoco quiere

negarse a desobedecer, y muy triste se despedirá de su amada Sancha, a quien le promete valentía y futuras hazañas. Sancha resuelve seguirlo en secreto hasta Valencia porque cree que su amante la olvidará en la guerra.

En la siguiente escena, la acción se traslada a Castilla, a la corte del rey Alfonso. El Cid aparece para defenderse de sus detractores. Allí el rey está enfadado porque ha llegado su vasallo con muchos guerreros, no cree lo que le cuenta, lo destierra y pretende reducir a tres días los cuarenta inicialmente concedidos a pedido del caballero; al final serán solo nueve. El Cid regresa a su campamento y conoce a Martín Peláez, lo que le alegra, y pasa a instruirlo sobre cómo comportarse en la batalla.

En otra escena aparece el campamento moro, donde se halla preso Alvar Fáñez. El requisito para ser liberado sin rescate por el rey moro es que el castellano hable por él a las hijas del Cid, a quien ama. El caballero, muy exaltado, rechaza esta impertinencia e incluso rompe delante del rey una carta que le entregó. El rey moro se enfada y lo suelta, pero amenaza con vengarse de él en la próxima pelea.

En el II Acto la guerra de Valencia ha estallado, y por allí se deja caer Sancha disfrazada de hombre, que solicita su admisión en el campamento castellano, a lo que el recién regresado Alvar Fáñez responderá tomándola como sirviente creyéndola un muchacho.

Martín Peláez ha huido de la batalla y está sentado en la mesa de Alvar Fáñez como si nada. El Cid lo arrastra y sin tantos miramientos como en las versiones de los romances, le muestra directamente la magnitud de su ofensa. La reacción de Martín Peláez es inmediata, pues se muestra decidido a recuperar su honor y en la siguiente oportunidad de regresar a la batalla se encuentra con el rey moro, a quien derrota, pero lo suelta por la deferencia que tuvo con Alvar Fáñez. El Cid ha visto la actuación de Martín Peláez y se alegra de su valentía. Mientras, Martín Peláez ha reconocido a Sancha y en un ataque de celos le exige a Alvar Fáñez que se la devuelva. Este desconocía que su nuevo sirviente era una chica y novia de Martín, pero no quiere perderla. Este conflicto da lugar a una pelea y Martín lanza un desafío estando convencido de que Sancha llegó al campamento por Alvar. Sancha intenta mediar entre los dos pretendientes, pero solo la intervención del Cid pone fin al duelo. El Cid quiere moverse contra Valencia, y por lo tanto no

puede permitir que su propia gente se enfrente. Alvar Fáñez y Martín Peláez le obedecen, no sin amenazarse de muerte en las afueras de Valencia.

En el III Acto encontramos Valencia sitiada. Primero son los castellanos los que tienen que retirarse, y el Cid los anima volver a atacar. Sancha ha sido capturada, con tan mala suerte de que el rey moro se ha enterado de que es una chica disfrazada y pretende convertirla en su esposa. Ella persevera, sin embargo, en su disfraz de hombre sin poder ahuyentar al moro, decidido a usar la violencia. Martín Peláez, que acaba de liberar a su sirviente Botija de un moro, llega en el momento oportuno y ataca al rey. El rey descuida a Sancha y para resguardarse de Martín Peláez, el cual pide a los moros que defiendan Valencia ante la nueva carga castellana. Martín Peláez toma la ciudad como le había prometido al Cid y luego se hace gran amigo de Alvar Fáñez, una vez que han aclarado la situación con Sancha.

El premio a la valentía de Martín Peláez será la mano de la chica. El padre Payo también aparece por el campamento desde Asturias y acepta el enlace. El nuevo valiente se marca otros objetivos militares como conquistar Granada para el Cid, y en un intercambio de cortesías el Cid le ofrece Valencia para celebrar su boda, lo que Martín rechaza, por considerar que Valencia es solo para el Cid.

### 3. Los personajes

El número de personajes es 18, una reducción notable respecto de la comedia anterior. Por el lado moro, aparecen el rey moro Abenámar, Amete, Calín y *unos moros*. Y los restantes son todos cristianos, mayoritariamente hombres del Cid y el rey. Además del Cid y el rey, la preeminencia recae sobre Martín Peláez, que hará las veces de galán, Sancha, de dama, Botija, gracioso, y Alvar Fáñez, antagonista sentimental de Martín.

El protagonista es Martín Peláez. Uno de los méritos de la obra, además de su equilibrada construcción, es poner a este personaje en primer plano por primera vez. El autor lo perfila al detalle por medio de sus acciones e intervenciones verbales. La apertura de la obra anuncia que estamos ante un personaje relevante con una problemática cómica por paradójica (ser un caballero cobarde) pero que

plantea la tensión dramática esencial (debe ir a la guerra). En su Asturias natal, su padre le pide que honre su noble linaje con hazañas bélicas, pero es conocedor del carácter de su hijo:

¿Hasta cuándo pretendías  
afrentar nuestras montañas,  
tú eres mi hijo?  
No han de llamarme a mi  
padre de hijos cobardes.  
Tienes fuerzas superiores  
al más robusto león,  
y siempre tus hechos son  
regalos, gustos y amores.

La respuesta de Martín es clara: él no quiere ir, por mucha sangre goda que corra por sus venas:

¡Valientes fueron los godos,  
su nombre a los siglos dieron,  
espanto a Italia pusieron,  
mas no pelearon todos!

Sigue argumentando con que él no está acostumbrado “a ver paveses y cotas”, y llega a poner en duda que su padre quiera lo mejor para él: “Señor, / ¿quieres que me maten luego? / En poco estimáis a un hijo”. Si bien acaba cediendo y pone rumbo a Valencia, no sin cierto victimismo: “pues mi padre me destierra, / así partiré a la guerra”.

Se puede suponer una empatía del público con las razones que llevan al protagonista a Valencia, y una celebración de sus conquistas, sobre todo la que logra sobre sí mismo, pues le granjea el reconocimiento de su tío y la dignidad amorosa. Ya su padre al comienzo, cuando lo manda a la guerra, le alienta:

Haz en ella alguna hazaña



por amante y por soldado

De hecho, otra dimensión de este nuevo Martín es su lado galante. En la obra de 1603 lo veíamos junto a Antolínez querer disfrutar de los favores de dos moras cautivas que estaban comprometidas con sendos moros. Se obra un salto hacia una historia muy de la comedia nueva, entre un galán y una dama. La dama en cuestión, que es su novia en Asturias, Sancha, es además una mujer de rompe y rasga, pues no contenta con que su enamorado marche lejos no se lo piensa a la hora de ir tras él disfrazada de hombre.

Ante Sancha, Martín profiere un discurso encendido y envalentonado: “Pienso matar, Sancha mía, / diez mil moros en un día”, como consecuencia de sus fuertes sentimientos por ella:

Primero verás arder  
 las aguas, el aire, el fuego,  
 y al sol de la lumbre ciego  
 precipitado caer,  
 y todo nuestro horizonte  
 sin las que á tu sol reservo,  
 vivir en el mar un ciervo  
 y un delfín en ese monte  
 que yo te olvide jamás.

Pero las cosas cambian una vez que llega a Valencia y debe salir al campo de batalla. Su arrojo se convierte en miedo, tanto de la imponente figura de su tío el Cid “de ver la grave presencia del Cid, / espanto me pone” como de los enemigos atacando.

El decurso de la obra desarrolla la trama recogida por la serie de romances dedicados a su figura ya aparecida en la *Crónica de Castilla*. Huye de la batalla, el Cid le llama la atención y, avergonzado, se propone enmendar su falta.

porque es gran parte de honor  
 la vergüenza de perdella. (*Tocan al arma*)  
 la ocasión puedo decir  
 que el cielo me la vendió;  
 de mi he de vengarme yo  
 tanto, que los que miraron  
 las afrentas que cargaron  
 sobre mi ofendido honor,  
 viendo ahora mi valor  
 presuman que se engañaron.

La transformación tiene lugar gracias a su valerosa actuación en la siguiente batalla y a partir de ese momento es respetado como un héroe militar, para regocijo del Cid. La acción de este, al que obedece (“pero más sabe que yo / el Cid y es prudente y viejo”), es la causante del cambio.

Otro elemento habitual en la comedia nueva que se introduce son los celos. Alvar Fáñez es un personaje imprescindible en las tramas cidianas que aquí va a adoptar una nueva función, la de rival amoroso de Martín en su amor por Sancha. Las obras que seguirán a esta atribuida a Tirso llevarán el triángulo amoroso mucho más lejos hasta convertirlo, incluso, en el centro de la acción. La rabia y los celos por su compañero de armas los calmará haciendo las paces con él cuando Valencia y Sancha ya están aseguradas.

El Cid tiene en la obra un papel secundario. Sirve para enderezar a Martín Peláez y para dirigir las acciones bélicas. La trama introduce elementos del episodio del destierro con los que se subraya su falta de entendimiento con el rey castellano. Dice Hämel que este Cid desafiante recuerda al de la *Crónica rimada*, mientras que su naturaleza suave e indulgente de las siguientes escenas contrasta aún más agudamente con ella.

Cuando el rey le concede sólo nueve días de respiro, señala sus victorias:

No fui tan corto jamás  
 en las victorias que os di

La veta desafiante se evidencia en las palabras finales:

Rey : ¡ Bueno está!

Cid: No está, señor.

Rey : ¿Qué decís?

Cid: Rey Alfonso, esto que ois.

De los Ríos escribió: “Tiene además esta comedia extraordinario interés porque sobre ella se proyecta la sombra colosal del Cid, la figura más simbólica y representativa de la España medieval, del genio indómito, guerrador, caballeresco y cristiano de la estirpe” (1952: 175).

Se incorpora también por primera vez en la serie de dramas a un gracioso, Botija, que ya será una constante con nombres y repercusiones en la acción distintas. El criado comparte con su señor la fijación por la comida:

¿Y alforjas? Que sin comida

no alzaré los pies del suelo

¿Cuándo se alía

jornada entre hombres cristianos

sin tocar de la dispensa?

El hambre ya constituía un motivo en las crónicas y en la obra atribuida a Lope que hemos citado al comienzo, pero caracterizando a Martín Peláez.<sup>120</sup> La defensa del honor con la que el padre Payo (forma tradicional de Pelayo, nombre godo a más no poder) empuja a la guerra a su hijo tienen todo que ver con la época, y es un lugar común en este teatro, como dice Lope (vv. 327-328):

Los casos de la honra son mejores,

---

<sup>120</sup> El trabajo de Rogers (1967) desmenuza las alusiones a la comida por parte de Martín a lo largo de la obra y llega a la conclusión de que estas se convertirán en el recordatorio perenne de su falta por la vergüenza que le ocasionó la huida de la batalla, pues pretendiendo ocupar un escaño privilegiado tras cometer un deshonor. Véase también Boix (2020).

Porque mueven con fuerza a toda gente

En la boca de Botija también se ponen ciertas palabras que Schack y Hämel consideraban el altavoz del anticlericalismo y otras ideas inapropiadas de Tirso de Molina, por ejemplo, que Martín no deba ir a la guerra:

Pues yo he visto,  
Dios me acuerde  
y aun sois buen testigo vos,  
á un ciento y más de soldados  
cantalles réquiem amén.

También por su boca hay alusiones a la Biblia y a las peregrinaciones.

#### **4. Actualización del paradigma argumental**

Como ya hemos avanzado en el apartado dedicado a los personajes, las principales adiciones al esquema argumental son el paso de Martín Peláez a un rol protagónico a través del cual estructurar la trama; la introducción de la temática amorosa a través de una dama con quien el protagonista mantiene amores; el consecuente tercer vértice del triángulo amoroso que aquí recaer sobre Alvar Fáñez, y la figura del gracioso que será a veces voz de la conciencia del señor, a veces reflejo de sus peores rasgos.

Otro añadido es la escena inicial en la tierra natal del protagonista junto a su padre que será retomada en obras posteriores. Además de incidir en el carácter cobarde del personaje, cuestión crucial para que la acción dé un vuelco después se presenta al personaje del padre, un noble asturiano quizá sugiriendo que está emparentado con Jimena. Allí también veremos al gracioso dar las primeras muestras de su comicidad.

La escena inicial entonces sustituirá los primeros puntos del esquema argumental derivado de las crónicas:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se siente a la mesa de los mejores caballeros.

Se puede pensar en una relación material entre esta obra y la de 1603, aislando su I Acto. En esta obra atribuida a Tirso el cambio fundamental es que se desarrollan tres actos del episodio de Martín Peláez convirtiéndolo en el protagonista, mientras que en la anterior todo gira en torno a la figura del Cid y el cobarde valiente se inserta para subrayar algunas de las mejores características del burgalés. Las adiciones comentadas, como vemos, derivan del propio protagonista: la escena en su tierra, la aparición de su padre, su novia que lo sigue hasta Valencia, e incluso el matiz que introduce en una figura tan irreprochable como suele ser el caballero Alvar Fáñez, que aquí será un rival amoroso, y desde su llegada al campamento, el trato que su tío le profesa es diferenciado, pues hasta le ofrece llevar el pendón de San Pedro durante la novena que le están haciendo a San Pedro, lo que significa que preparan la guerra contra los moros.

Este drama integra todos los elementos narrativos que conformaban el episodio en las crónicas que lo narraban por extenso y deja muy claros los rasgos de carácter de este personaje, su cambio de cobarde a valiente y los medios por los que se obra, por eso consideramos fundamentalmente que es la mejor de las adaptaciones que estudiamos. Desde luego que hay otros factores que contribuyen a ello, como el acertado personaje de Sancha, la trama secundaria del destierro que se integra a la acción principal con la toma de la ciudad o el empleo del lenguaje, que ni intenta imitar la *fabla antigua* ni abusa de matices

gongorinos a pesar de que hay varias conversaciones amorosas.

En cuanto a la presencia de los romances, se utilizan los 128-133 (Durán: 1945: 535-537), sin ser reproducidos extensamente. El galanteo de los dos jóvenes y los celos son desconocidos por los romances y el episodio del rey moro que quiere a las hijas del Cid del romance 134, ya aparecía en la obra de 1603. La estructura y el lenguaje empleados hace pensar que esta obra se escribió después.

García Valdés (1998) apunta que un rasgo estructural constante en las comedias de moros y cristianos de Tirso<sup>121</sup> es su relación con el romancero. En consecuencia, la recreación histórica converge, o deriva de, la tradición de la poesía épica. Como señala la autora, numerosas escenas de las comedias tirsianas de moros y cristianos proceden de romances, por ejemplo, la desigualdad numérica entre los dos bandos, a favor de los mahometanos, que se repite en varios romances. No es una excepción *El cobarde más valiente*, donde son constantes los ecos del romancero.

En los romances “A solas le reheprende / a Martín Peláez el Cid” y “De vuestra honra el crisol / ha manchado el justo cielo”, ya encontramos la cobardía de Martín Peláez, la artimaña de sentarse disimuladamente a la mesa, para ver si pasa desapercibido, con el resto de caballeros, verdaderamente valientes, y la reprehensión del Cid. En “Corrido Martín Peláez / de lo que el Cid le ha hablado” y “Por la mano prende el Cid / no con rigor ni con saña”, podemos ver cómo la vergüenza que siente el asturiano tras su cobarde actuación sirve de estímulo para convertirse en lo contrario.

Durante la ausencia del Cid para visitar al rey, se le encomienda a Peláez la custodia de Valencia, lo que prueba su completa rehabilitación. Y como hemos señalado, no sólo está presente el romancero en la historia de Martín Peláez, pues los numerosos romances sobre el Cid dejan su huella en muchos episodios de *El cobarde más valiente*, sirvan como ejemplo el plazo que le da el rey para que se vaya al destierro; la predicción de la toma de Valencia o el abandono del real para que los moros salieran de la ciudad a recoger el botín. A *El cobarde más valiente* se

---

<sup>121</sup> Esta autora no cuestiona la atribución de la obra al mercedario.

le puede aplicar la conclusión de Stephen Gilmar, a propósito del teatro de Lope de Vega: “cada comedia es un romance amplificado”.<sup>122</sup>

El empleo facilitado por los romances de los hechos del destierro también lleva al autor a introducir un personaje malicioso, Bermudo, que ha difamado a Rodrigo ante el rey provocando su salida de Castilla:

Pendón bendecido y santo,  
Hoy un castellano os lleva  
Por su rey mal desterrado,  
Bien plañido por su tierra.

Las virtudes que el Cid demuestra en la educación del cobarde se impondrán ante la maledicencia, y el mismo Martín Peláez, por él hecho valiente, conquistará Valencia, que será lo que lo reconcilie con el rey.

Destacamos una escena cómica que tiene lugar en el III Acto: cuando Martín, ya valiente, acude al campamento moro a rescatar a Sancha que ha sido hecha prisionera, estando el rey moro encaprichado con ella, el criado Botija acude en paralelo a rescatar a su burra que también ha sido sustraída por el bando enemigo.

## 5. Historia y poesía

En cuanto al tema, Tirso recurre a la historia y mezcla personajes de diversos ámbitos: reyes (moro y cristiano); nobles, como su protagonista, el caudillo de Vivar; soldados, una dama y un criado gracioso. Los diversos acontecimientos que suceden en la obra están unificados por el personaje de Martín Peláez, pues aunque hay una variedad de acciones, todas acaban confluyendo<sup>123</sup>. Este nos

---

<sup>122</sup> Muchas de las conclusiones expuestas en este capítulo fueron presentadas en el congreso internacional que celebró la Universidad de Valladolid *400 años del Arte nuevo de hacer comedias*, en Olmedo, en 2009, y publicadas en sus Actas (Palacios Larrosa, 2010).

<sup>123</sup> Lope aboga por la unidad de acción “[...] mirando que la fábula/de ninguna manera sea episódica/ quiero decir inserta de otras cosas” (vv. 182-184), pero rechaza la de tiempo ya que, a

parece uno de los grandes méritos de la pieza. Debido a la ausencia de marcas temporales, da la sensación de que todo sucede en el mismo día, aunque el cambio de espacio desde el inicio, en Asturias, hasta el escenario principal, en Valencia, obliga a pensar en un salto considerable de días. Esto se resuelve sin menciones de ninguna clase, de una escena a otra sin más. Pero el salto del Norte a Levante no es el único, pues entre estos dos momentos también sucede una entrevista del Cid con el rey en Castilla. Este momento es quizá de los menos logrados en la acción; pues parece deberse solo a una necesidad de contextualizar el episodio histórico y de introducir al personaje del rey castellano para matizar la situación de destierro del Cid. Así, aunque desde el punto de vista informativo contribuye al deseo de historicidad, rompe con el criterio de unidad. Es curioso cómo el dramatismo de la entrevista del Cid con el rey Alfonso, si no por sí solo al menos al remitirnos al emocionante comienzo del *Cantar* (conocido por las crónicas), contrasta con la escena sucesiva, la de un rey moro hecho prisionero, pero cuyo único interés parece ser el de probar la belleza y la gracia de una de las hijas de su enemigo, profesando un amor de oídas.

Hasta que Peláez se decide a tomar la iniciativa en la segunda batalla, son sucesivas sus frases de congoja más absoluta ante el ejercicio de la guerra. Ello supone el tratamiento del tema original a través de la amplificación, confiriéndole valores dramáticos que a veces parecen más propios del gracioso. Respecto de la tradición en la que se basa Tirso, es también llamativo, como ya hemos dicho, cómo el motivo de la comida presente en diversas versiones del episodio caracterizando al asturiano, se proponga aquí como rasgo cómico recurrente del gracioso Botija.

La comedia, como ya era costumbre en este tiempo y como recomienda Lope explícitamente, está dividida en tres jornadas. Las dos primeras terminan en sendos clímax dramáticos: la primera cuando, abochornado por su actuación en la primera batalla, Peláez se convence de que debe ser determinado en la batalla y corresponder a las expectativas de su padre, de su tío, el Cid, y de su amada. La segunda jornada termina con la rivalidad entre Alvar Fáñez y Martín al rojo

---

pesar de lo dicho por Aristóteles, no es necesario que ocurra todo en un día; si el público se ofende, recomienda que no vaya a verlas (vv. 200-204).



vivo, rivalidad que viene motivada por Sancho/Sancha, es decir, la enamorada del asturiano que se ha colado en el campamento disfrazada de hombre (lo que, por cierto, es otro tópico argumental de la comedia nueva)<sup>124</sup> y atendiendo al nombre de Sancho. Los dos rivales llegan incluso a amenazarse de muerte antes de dar paso al comienzo de la tercera.

El lenguaje empleado por el autor está libre de complicaciones, es puro, claro, fácil, sin citas bíblicas ni voces raras, como Lope recomienda. Recurre a los tintes petrarquistas en las conversaciones entre los amantes, en los momentos en los que personajes solos profieren parlamentos sobre el amor, como Martín y el moro enamorado. El autor suele individualizar también las hablas de sus personajes como resultado de una caracterización psicológica, algo que vemos claramente en el gracioso y en el Cid. La valerosa dama que se lanza a perseguir a su amado hasta la frontera no pierde en ningún momento el decoro, como bien recomienda Lope, pasando la mayoría de la acción interpretando a Sancho, un pretendido paje montañés.

El principal motor dramático de la pieza es la transformación de la cobardía de Martín Peláez en valentía. Para justificar adecuadamente el cambio, se ofrecen informaciones rayanas en lo hiperbólico, comprometiendo el principio de verosimilitud recomendado por Lope (vv. 294-297). Me refiero a la desigualdad de fuerzas entre los ejércitos moro y cristiano y el aumento exponencial de la efectividad de Martín Peláez para abatir infieles, sin embargo, esto es algo que forma parte de la tradición épica, que hemos señalado respecto a los romances y que también encontramos en otras obras del mercedario<sup>125</sup>.

En relación con la acción dramática, Lope dice que debe plantear un caso, una conexión o complicación y un desenlace gradual con intriga, si bien caben las acciones dobles y secundarias (vv. 302-318). Vemos cumplidas con creces estas

---

<sup>124</sup> "Suele el disfraz varonil agradar mucho", escribe Lope. Agustín Rojas en el *Viaje entretenido* (1603) dice: "Y representaban hembras /...eran mujeres bellas, / Vestíanse en hábitos de hombre...". Sobre las santas travestidas de la hagiografía en la comedia nueva, véase Fernández Rodríguez (2010) y también Lola González (2004). Llama la atención por contraste el teatro isabelino, pues estaba prohibida la presencia de mujeres en las compañías y sus papeles los representaban muchachos jóvenes (De la Concha, 2010).

<sup>125</sup> Por ejemplo, en *Las quinas de Portugal*, donde también se libra la guerra contra los moros.

recomendaciones. El “caso” es la marcha forzada de Peláez a la guerra que, además de contravenir su propia voluntad, rompe la armonía amorosa que vive en su tierra con su querida Sancha. Sabiendo que éste es su destino inexorable, se siente obligado también a disimular ante su tío. De aquí la expectativa que se crea en el espectador es sobre cuál será el desenlace. Asistimos a la rúbrica de su condición de temeroso en la primera batalla, y aún hay otro momento de tensión cuando el Cid descubre que le tomó el pelo al huir de esta primera contienda en la que participa. La llegada de Sancha al territorio castrense suscita igualmente una gran intriga sobre su devenir: ¿descubrirán su disfraz? ¿Se la arrebatará Alvar Fáñez al asturiano? ¿Se batirán en duelo por ella? ¿Logrará Martín Peláez rescatarla del cautiverio moro? ¿Llegará a forzarla el rey moro enamorado de ella? A pesar de esperarse un final feliz y ninguna acción trágica como consecuencia de la adscripción genérica de la pieza, se supone un deleite del auditorio en ese juego con la incertidumbre, los disfraces, las apariencias y, cómo no, la honra defendida.

Sobre el tema del disfraz ya mencionado, aparte del moro gracioso en el que se transforma Botija cuando acude al rescate de su rocín, es frecuente en el teatro de Tirso de Molina la mujer que se disfraza de hombre por distintos motivos: veinticuatro títulos de Tirso recoge Bravo (según Celsa García Valdés), entre ellos *El cobarde más valiente*: «Mujeres vestidas de hombre y luchadoras, por seguir a su enamorado y demostrarle su amor [...] [es, por ejemplo] Sancha, en *El cobarde más valiente*, que sigue, disfrazada de soldado, a Martín Peláez a la guerra, dando lugar a varias escenas de enredo y confusión” (1998: 133). Esta autora también señala cómo es un lance repetido en estas comedias el cautiverio por parte de los moros de la mujer de uno de los jefes cristianos. El rey moro de Valencia cautiva a Sancha a quien pretende. Para liberarla, su pretendiente se disfraza de moro y se introduce en el ejército enemigo acompañado por su criado disfrazado, a su vez, de «moro gracioso». Una vez más Tirso se sirve del disfraz para crear confusión y falsa apariencia.

En cuanto a la escenificación, García Valdés (1998: 136), también apunta que en las comedias de moros y cristianos las batallas tienen lugar entre muchos actores que interpretan soldados, al menos del lado de los moros. Su representación acarrearía grandes dificultades, pero Tirso la hace viable a través del decorado verbal:

El espectador conoce los hechos por las reacciones o comentarios de los personajes: las luchas entre moros y cristianos, la retirada de los vencidos moros, su arrogancia y vuelta, el incendio de las aldeas, el horror de las gentes, nada de esto sucede en escena en la que sólo tienen lugar los movimientos necesarios para dar la impresión de lucha. Así queda reflejado en las acotaciones: *Desnudan las espadas y éntranse, y dicen dentro, tocando a guerra, entrando y saliendo [...]*.

Tirso reduce a formas representables en un escenario el dramatismo esencial de las luchas de moros y cristianos sin prescindir de la vistosidad y colorido que no era, para el público, uno de los menores méritos de [...] las comedias de temática morisca. (*Íb.*)

Fuera o no la obra de Tirso, el logro en todos estos sentidos es indiscutible.



**Capítulo VII: Obra 3**  
*El noble siempre es valiente (1658)*



## 1. El autor y la obra

Juan de Matos Fragoso (1608?-1689) viene clasificado por Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII* (1995) como uno de los dramaturgos menores dentro del ciclo de Calderón. Menores pero citados, al fin y al cabo. Según *Teatro español de la A a la Z* de Huerta, Peral y Urzáiz (2005), nació en Portugal en 1610 aunque se estableció en España muy pronto, donde desarrolló su carrera profesional. Nótese el salto generacional a la par que la tradición remaneciente en la coincidencia temporal: 1610 (o 1612) es la fecha de aparición de versión atribuida a Tirso de Molina *El cobarde más valiente*.

Este dramaturgo es uno más prolíficos del siglo XVII dentro de la escuela calderoniana, caracterizada por las refundiciones y el perfeccionamiento de obras anteriores, o el tratamiento de temas usados previamente. Fue autor, por ejemplo, de la adaptación de la novela cervantina *El curioso impertinente* bajo el título de *El yerro del entendido*.<sup>126</sup> En 1658 se publica en Madrid en 1658 la primera parte de sus comedias con doce piezas, entre las que se halla *El amor hace valientes*. El resto de sus comedias se publicaron sueltas, en *Partes* de varios autores o se conservan manuscritas, con atribuciones dudosas. A Matos Fragoso le debemos dos comedias sobre el Cid. La primera es *No está en matar el vencer*, publicada en 1668 en la *Parte treinta de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Domingo García Morrás-Domingo Palacio y Villegas), trata sobre la decisión de Sancho II de conquistar Zamora, su muerte a manos de Bellido Dolfos y la situación resultante. Como sucede en la obra que trataremos aquí más por extenso, las hazañas bélicas aparecen entremezclados con romance; en esta pieza Diego Ordoñez y una sobrina del Cid llamada Beatriz darán lugar a escenas más parentadas con la comedia palatina que con la heroica (Vega, 2007: 63-64).

---

<sup>126</sup> Hace lo propio en las refundiciones de *Las Batuecas*, *El ingrato* y *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, en *El Nuevo Mundo en Castilla* y *El ingrato agradecido* y *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón* Juan Labrador; continua el *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara en *Ver y creer, el rey don Pedro de Portugal* y *Doña Inés de Castro*. En una práctica también habitual de los dramaturgos, colabora con Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara en *El hidalgo de La Mancha*. Escribe comedias burlescas y parodias y cultiva asimismo el entremés, la mojiganga y la jácara. Cf. Moir y Wilson (1974).

*El amor hace valientes*, la segunda obra dedicada al Cid, fue publicada dentro de su *Primera parte de Comedias* (Madrid, Julián de Paredes-Domingo Palacio y Villegas, 1658)<sup>127</sup> y viene protagonizada por Martín Peláez. Su antecedente directo conocido es la obra atribuida a Tirso de Molina, con la que ya en el título muestra cierto paralelismo; de *El cobarde más valiente* pasamos a *El amor hace valientes*. El motivo del cambio que se opera en el asturiano ya podemos adivinar por el título que no será solo la acción del Cid.

Sin embargo, hay que decir que muy recientemente la autoría de esta obra por Matos Fragoso ha sido cuestionada con herramientas modernas. Un análisis estilométrico<sup>128</sup> ha comparado las veinte obras con usos léxicos más cercanos a *El amor hace valientes* utilizando el corpus CETSO, constituido por 2800 obras de 360 autores diferentes, a día 31 de julio de 2022.

Se calculan las distancias a través de la librería Stylo para R (Eder, Rybicki y Kestemont 2016) usando las 500 palabras más frecuentes en el corpus de CETSO (exceptuando las que pueden presentar problemas en las transcripciones automáticas del tipo que/qué, de/dé, etc.), con el método Classic Delta (versión propuesta por Burrows) y 0% culling (las palabras no tienen que aparecer en un porcentaje mínimo de textos). Cuanto mayor cercanía hay a 0,0 es mayor la afinidad. Se proponen varios nombres de autores entre los que está Matos. Se obtiene que “Los resultados del análisis de estilometría no respaldan la atribución a Matos ni apuntan con claridad hacia una autoría alternativa”.

## 2. Resumen y estructura

El Acto I se abre con una escena galante de un triángulo amoroso. A la dama Elvira la cortejan dos caballeros, Martín Peláez y Alvar Fáñez, entre quienes se presenta un antagonismo obvio reforzado por el contraste moral de que el primero es cobarde y el segundo valiente. Las posibilidades del valiente son

---

<sup>127</sup> Hämel también indica que el drama se imprimió en el tomo I de las comedias de este autor en Madrid en 1658, y señala que Cotarelo y Mori menciona una sola estampa del siglo XVII, sin precisar el lugar de impresión ni el año (1910: 76).

<sup>128</sup> <https://etsso.es/informes/analisis-estilometrico-el-amor-hace-valientes>



mayores, pero a quien Elvira ama es al cobarde, lo cual presenta un problema porque la batalla de Valencia va a tener lugar y solo podrá casarse con quien muestre gallardía.

Alvar Fáñez desafía a Martín Peláez, lo que molesta al Cid, que ve un problema en la división interna de sus hombres ante el sitio de Valencia, pues es contra los moros contra quien deberían lucirse. Se acerca la batalla y el líder de las compañías, Martín Peláez, está aterrorizado, así que Alvar Fáñez, toma el mando de sus tropas. Elvira aún no sabe del miedo y la cobardía de Martín, y queriendo verle exhibirse en la batalla le da una banda para que se la ponga en el pecho y poder reconocerlo entre los demás. Alvar Fáñez que presencia la escena se burla diciendo que la banda le servirá para reconocer al más cobarde en la batalla. El amor de Elvira por el que quiere que se convierta en su marido y la confianza que deposita en él lleva a Martín a prometerle actuar con valor. No obstante, no es así como se muestra el asturiano con su criado Gergón, el gracioso del drama. Con este comparte en confidencias su miedo a la guerra y la presión que siente por Elvira. Decide no presentarse a la batalla y fingir que está enfermo, si bien su miedo a los médicos por si lo matan es superior, así que opta por ir mejor a la batalla.

Empieza la lucha y escuchamos al rey moro decirles a sus soldados, que se encuentran huyendo, que vuelvan a demostrar su valor, sobre todo a su hijo Celín que debería ser el modelo a seguir y quien por casualidad también pretende a Elvira. Los moros huyen y, para horror del Cid que lo ve, también Martín Peláez que corre a esconderse junto a su criado. Dominando su enojo, el Cid se guarda la reprimenda para después.

Se produce un encuentro curioso cuando la llegada de Celín y unos moros asustan aún más a los dos huidos, descubiertos por este que sin dudar los llama cobardes. No tiene reparos Martín Peláez en mentir para intentar salvar su honor fingiendo haberse caído de un caballo y escondiéndose al oír pasos. Celín, que sabe que se trata de un rival por Elvira, no le cree y pretende vengarse, pero Martín prefiere que lo haga prisionero antes que batirse en duelo con él. Aprovechando la situación, Celín le pide la banda que le había dado Elvira y se la acaba arrebatando para pesar del asturiano. Aparece entonces un victorioso Alvar Fáñez tras su excelente actuación en la batalla con unas banderas

confiscadas a los moros que deja provisionalmente a un lado; Martín que lo ha visto se apropia de ellas cuando no le ve.

Se da de nuevo el triángulo entre la dama y sus dos pretendientes cristianos. El valiente Alvar le ofrece los moros cautivos y Martín las banderas que le ha arrebatado a Alvar haciéndolas pasar por trofeos propios como testimonio de su valentía. Lo que a Elvira le preocupa es que Martín ha vuelto sin la banda y Alvar se pregunta si no serán esas sus banderas. En medio de este enredo, aparece el Cid a decir que Martín ha huido y que necesita hablar con él a solas. Se representa la célebre escena de la mesa, con el Cid señalando a cada uno su lugar. Por iniciativa propia, Martín se sienta con Pedro Bermúdez, el Cid lo corrige y le pide que tome asiento con él. Entonces el Cid le reprocha su cobardía y le despide, pues un soldado deshonesto no puede formar parte de su grupo de caballeros.

En el II Acto encontramos a Martín Peláez junto a Elvira culpando a su criado de la entrega a un moro de la banda, que Elvira cree no sin la extrañeza que le provoca que un enamorado descuide así el regalo de su amada. Vuelve el Cid, esta vez para contar las muchas hazañas que junto al padre de Martín Peláez realizó en su juventud, pretendiendo así mover a Martín a enmendarse.

Llega Celín para negociar la paz con la banda de Elvira al pecho y todos, también Martín incitado por esa visión, quieren volver a guerrear, el Cid para tomar Valencia. Elvira le pide la banda a Celín y este le responde que se la quitó a un guerrero muy cobarde que no era digno de su amor. Elvira sigue creyendo las palabras de Martín y acusa a Celín de habérselo apropiado por un criado, pero Celín habla con franqueza de la verdadera cobardía de Martín y que no piensa devolver la banda. Muy decepcionada, Elvira quiere olvidar a Martín Peláez, le revela lo que sabe y como castigo le pide a Alvar Fáñez que actúe con la mayor valentía, le entrega una banda y le promete su amor. Así la situación se invierte y la alegría de Alvar es la desazón de Martín muerto de celos. Vuelve la batalla.

En el III Acto el bando moro ha hecho una nueva salida de la ciudad y el Cid arenga a los suyos, prometiendo la mano de Elvira a los más valientes. Es aquí cuando aparece Martín Peláez para recuperar su honor; llama a Alvar y se pelean, ganando Martín, que no lo mata, pero lo ataca de nuevo cuando Alvar no reconoce la nobleza de su gesto. El Cid los ve y de cara al exterior les reprocha

que se batan en duelo entre ellos (que no obstante se juran venganza) justo antes de la importante batalla contra el moro, pero para sus adentros está encantado con el cambio de Martín. También Elvira ha sido testigo y le pide a Martín que se muestre así contra los moros. Le confiesa a su criada que si vuelve a ser cobarde el Cid no permitiría que se convirtiera en su marido, y tampoco quiere

Ella se queja a su sirviente de que, a pesar de su amor por él, no puede casarse con Martín si vuelve a demostrar que es un cobarde, ya que el Cid no lo admitiría, y tampoco le gusta Alvar Fáñez. Para su suerte, Martín Peláez en la batalla causa estragos contra los moros, obliga a huir a Celín, lo persigue y lo obliga a pelear con él. El moro es derrotado y suplica por su vida, devolviéndole la banda de Elvira. Aparece Alvar Fáñez y le exige que Celín que diga que fue él o lo mata, lo que Martín no consiente y lo vuelve a retar, pero llega el Cid a detenerlos. Elogia a ambos por su coraje y valor, lo que los hace merecedores de la mano de Elvira, quien tendrá la última palabra, y no duda en elegir a Martín Peláez. El Cid entonces nombra general a Alvar Fáñez para premiarlo también, libera a Celín y a cambio recibe las llaves de Valencia.

### 3. Los personajes

En esta obra aparecen diez personajes. La reducción desde los 54 de la primera obra que hemos tratado a esta cifra es considerable. Debemos entender esta disminución en el marco de otro tipo de comedia que a finales de los 50 ya dista en varios aspectos con las de los primeros años del siglo.

Los personajes además pueden ser fácilmente identificables con los tipos de la comedia: Martín Peláez es el galán; su criado Gergón es el gracioso; Elvira es la dama; Teresa es la criada de la dama; Alvar Fáñez es un antagonista amoroso de Martín; *El Cid de barba* es así de explícitamente identificado con este tipo; en otro nivel de antagonismo está el rey moro Abenxaf;<sup>129</sup> los secundarios serán Pedro Bermúdez, el morillo Alcuycuz y su hijo Celín, con más protagonismo porque se entromete en el ya triángulo amoroso entre Martín, Elvira y Alvar, al que se suma,

---

<sup>129</sup> El personaje Abenxafa, que corresponde a Ibn Jahhfáh, aparece en una novela histórica de Estanislao Cosca Vayo (1831), *La conquista de Valencia por el Cid*, de 1831 (Rodiek, 1995: 312, n. 25).

también pretendiendo a Elvira.

Gracias a esta estructuración a través de pocos personajes, pero tipificados, la comedia como género con presencia predominante de elementos cómicos se sustenta. Los dos criados, que vivirán entre ellos un romance paralelo a la de sus señores, garantizan con mejor o peor gusto los chascarrillos. Pero como el tema central es la cobardía de Martín Peláez, recae sobre este galán con tintes épicos una buena parte del humor que se despliega en la obra. En la obra anterior hacía su aparición el gracioso Botija, criado de Martín. Aquí Gergón es confesor de su amo, pero lo que le hace buen consejero es que es tan cobarde como él. Desde el principio, cuando saben que deben salir a luchar, muchas de sus intervenciones en eco de las de su amo o con repeticiones textuales de frases ya dichas por él creemos que provocarían la risa del auditorio, o al menos esa sería la intención del autor (“Gergon peligro notable; / yo he de salir de los Moros?”). Adopta así el criado una personalidad principal, pues es escuchado y se le presta atención. Un recurso que le caracteriza es el lenguaje hiperbólico:

Ger.: Todos callen  
que eso ha sido patarata  
que Alvar Fáñez, porque sabe  
que mi amo es un leon  
que es leon? Un tigre, un aspid  
y un elefante es por Cristo.

La cobardía de Martín Peláez tiene un contrapunto muy vivo en el valiente Alvar Fáñez. Elvira a quien ama es a Martín, pero si no muestra su valor el Cid nunca le concederá su mano y tendrá que casarse con Alvar. Cuando Elvira está examinando a sus dos pretendientes y viendo hasta dónde defenderían su honra dice el gallardo Alvar:

Alv. Pues yo no obedecería;  
porque como soy mas necio,  
sufriré vuestro desprecio  
antes que mi cobardía.

Y en contraste replica Martín, aludiendo a la evitación de la lucha:

Mar.:Pues yo el premio de obediente  
escojo, que es por su amor  
el que vence su furor  
mas amante, y mas valiente.

Lo que deja en evidencia las palabras de Alvar:

Alv.: Pues yo no quiero el favor,  
si la fama lie de perder.

Sin embargo, su amor por Elvira y sus celos desmedidos por Alvar Fáñez provocan en él un cambio de carácter, de modo que se convierte en héroe y el Cid lo perdona y tiende la mano de su amada Elvira.

El Cid es una figura secundaria que cumple las funciones de barba y del que en todo caso no se puede prescindir si se ambienta un drama en el cerco de Valencia, por mucho que la acción discurra por derroteros que más parecerían los salones de un palacio. La autoridad sigue siendo suya, en comandar las tropas y en la toma de decisiones sobre su familia. Son Martín y Elvira sobrinos suyos (no sabemos si por la misma rama), y en lo que atañe el matrimonio de la dama, sobre todo, pone un celo enorme a lo largo de toda la obra, pues el principal pretendiente, Martín, no se hace merecedor de la mano de la joven, y este no es el único disgusto que le causa, pues igual de preocupante, y ambas acciones van entrelazadas, es que no guerrea con valentía.

Otro rasgo del Cid es la religiosidad que ya ha mostrado en otras obras. Le atribuye la victoria a Dios e insiste en la fe que le lleva a proseguir la guerra en Valencia. En un contexto de moros y cristianos, forma parte de una convención con la que además se caracteriza a los personajes las alusiones constantes a sus creencias y dioses. El lenguaje poético logra definir así el habla de cada grupo de personajes diferenciándolos de su contrario. Aporta también cierta verosimilitud en el contexto de la Reconquista que el héroe castellano quiera vencer sobre los moros y propagar así la fe católica, a la fuerza si es preciso, todo lo que sea posible.

#### 4. Actualización del paradigma argumental

En este drama se conserva la vinculación con la comida de Martín, y se presenta la escena de la mesa con los caballeros. Al final del primer acto. Los medios que el Cid adopta para reprender a Martín son similares a los que aparecían en las otras obras, que a su vez procedían de los romances. Lo que no aparece es la incorporación de Martín a Valencia, pues ya se halla inmerso en asuntos amorosos allí cuando la obra comienza.

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

A partir del punto h., se elaboran muchas escenas galantes de propósito de enmienda, pero también acciones cobardes hasta el final de la obra. Las palabras del Cid no tienen mucho efecto en la transformación de Martín, ni la vergüenza, pues es el amor por Elvira y los celos de Alvar los que lo acaban moviendo al cambio. Es importante lo que dice el Cid, pues él tiene la última palabra para cumplir su deseo de casarse con Elvira. El enfoque de esta comedia es galante y las acciones de guerra se pueden considerar escenario.

El hincapié que este drama hace de los asuntos amorosos hace pensar en un desarrollo posterior de la trama secundaria de la pieza atribuida a Tirso de Molina, el del amor de la novia asturiana de Martín, Sancha, que lo sigue hasta

Valencia disfrazada de hombre y se convertirá en criado de Alvar.<sup>130</sup> Esa trama divertida que aviva los celos infundados de Martín se convierte aquí en la acción principal, hasta el punto de que es el propio amor lo que transforma a Martín.<sup>131</sup> El tópico del *Omnia vincit amor* se impone. Convertir a Alvar Fáñez en rival a raíz de la innovación psicológica del motivo del cambio de Martín provoca una larga serie de tramas secundarias a partir de la rivalidad manifiesta de los dos caballeros.

Inspirado en muchos dramas de este periodo, el autor aprovecha el material preexistente para confeccionar una comedia galante. La referencia a los romances es floja y se ciñe al cambio en Martín Peláez, base del drama y que en los romances 128-133 aparece, pero de un modo bien distinto. El Cid, por ejemplo, inicia una de sus intervenciones en el primer acto con “Cercada tengo a Valencia”:

Cercada tengo a Valencia,  
y los moriscos alfanjes  
llaman a vuestras espadas  
a más glorioso certamen.<sup>132</sup>

Como el padre que llama la atención a los niños revoltosos, la referencia épica no es sino un recordatorio de que deben conquistar una ciudad, por lo que deben dejarse de zarandajas de celos y riñas entre ellos.

Cuando el Cid descubre la ignominia de su sobrino, exclama:

Cid: Cielos, si esto es verdad, mal caballero

---

<sup>130</sup> No podemos afirmar que el autor conociera la obra atribuida a Tirso de Molina *El cobarde más valiente*, por mucho que observemos la conexión en parte de la estructura y la trama de las dos comedias.

<sup>131</sup> La noción de ‘amor como magia’ o ‘fuerza mágica’ (Culianu, 1999) es un recurso que puede considerarse presente en esta obra.

<sup>132</sup> Para esta comedia, manejo una copia de la edición de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo: Juan de Matos Frago, *El amor haze valientes: comedia famosa*, 1701. Al transcribir los fragmentos (sin numeración de página), modernizo parcialmente las gráficas, eliminando, por ejemplo, las *s* sigmáticas.

¿cómo tu sangre afrentas este día?  
 no lo resiste la que tienes mía.  
 Él viene de los árboles cubierto;  
 no creyera, a no verlo, que era cierto:  
 mas aunque mal la colera resisto  
 fingiré por tu honor que no lo he visto.

Vemos cómo el autor varía sobre el romance “A solas le reprehende”. Dice que va a fingir que no lo ha visto huir por su honor, es decir, a pesar de que todos en Valencia, moros y cristianos, acaban sabiendo y comentando la cobardía de Martín, el Cid sabio y prudente, no se precipita. Hay que decir que a continuación de estas palabras el asturiano y su criado volverán a esconderse de la batalla.

La escena de la mesa y la reprimenda confluyen más adelante, aun en el I Acto:

Cid: ¿Qué plaza tenéis en ella?  
 Ger.: Soy comedor de resultas  
 Cid: Pues esperadlas afuera.  
 Ger.: Pues mandad que las partidas  
 No vayan con muchas quiebras.  
 Mar.: Ya señor estamos solos  
 ¿con qué plato aquí se empieza?

Como se desprende de esas palabras, Martín tarda en comprender globalmente la situación y su gravedad. Más adelante, el Cid le recordará las batallas de juventud junto a su padre Payo.

Martín no solo se muestra cobarde en batalla, también recurre al engaño y la mentira, y a la rapacería, con tal de no enfrentarse al enemigo. Volviendo de la batalla lleva Alvar unas banderas como trofeos de guerra que ha confiscado a los moros. Las deja a un lado mientras se dirige a otro lugar y Martín no duda en llevárselas y aparecer ante Elvira atribuyéndose la gesta. El Cid se entera, pero vuelve a contener el aliento. Paralelamente al propio proceso interno de sentimientos y emociones de amor y celos que acabará empujando a Martín al cambio, son recurrentes las llamadas a la nobleza que debería hacerlo valiente.



Al tratarse de una comedia encaja bien la comicidad que suscita el hecho de que este noble huya, miente y roba, si bien la confianza en él es ilimitada. Haciendo honor al título, es el amor lo que le hace valiente, no la nobleza, como sucede en la comedia que aparecerá dos años después con el lúcido título (o uno entre ellos) de *El noble siempre es valiente*.

Martín Peláez solo unirá lo que significa tener sangre noble y estar obligado a la valentía cuando sus sentimientos se desbordan y ve que no será suficiente su hidalga condición para obtener la mano de su amada:

¡Que siendo el Cid mi sangre así me ultraje  
sin hacer caso aquí de mi persona!  
¡Que esto he mirado! ¡Pese a mi coraje!  
¿Así mi sangre y méritos baldona?  
[...]

Yo por cobarde pierdo la grandeza  
que se debe a mi sangre y mi nobleza,  
yo por cobarde estoy desestimado  
y entre todos los nobles abatido,  
yo por cobarde estoy menospreciado  
de Elvira, a quien adora mi sentido

## 5. Historia y poesía

Esta comedia mantiene su temática histórica apoyada sobre todo en los personajes del Cid y Alvar Fáñez, conocidos de la epopeya castellana, y en los hechos históricos de la toma de Valencia asociados a sus figuras. Sin embargo, como hemos ido desgranando, esos elementos son un mero decorado para elaborar una comedia galante. Es más sencillo componer a partir de un material preexistente, máxime cuando siendo conocido del público garantiza una cierta expectación y por lo tanto el consumo, que crear de la nada nombres y ambientes para una trama de amor y celos que termina con final feliz.

En las páginas que abren esta Parte II mencionábamos como una de las características de la comedia del ciclo de Calderón el declive en la originalidad a la hora de inventar fábulas. Esta época está dominada por la refundición y en general la adaptación de argumentos previos. Es cierto que eso mismo es lo que sucede con todo el argumento tratado, si exceptuamos su aparición en la *Crónica de Castilla*. En todo caso, lo que podemos afirmar es que en esta comedia se pierde el elemento épico en la acción que había estado presente en todas las adaptaciones hasta esta.

En plena decadencia del reino, el público busca en los teatros poder evadirse. Si en los antiguos reinados la llamada al honor y la nobleza por defender la propia fe y nación aun encendía los ánimos del auditorio con ilustres guerreros castellanos como el Cid, parece que llegando al año 60 o ni es tan necesario o está todo perdido.

## Capítulo VIII: Obra 4

*Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*  
(1660)



## 1. El autor y la obra

Y porque parece tarde,  
demos fin a la comedia  
del noble Martín Peláez.

Con esta soleá concluye *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*, comedia que resulta de un curioso cruce de materiales vistos previamente, es la última que tratamos. *El noble siempre es valiente. El noble Martín Peláez. Vida y muerte del Cid* está recogida en un autógrafo de la Biblioteca Nacional (Ms. 17229) firmado por Fernando de Zárate, pseudónimo de Antonio Enríquez Gómez<sup>133</sup> (ca. 1600-1663) para su segunda vida literaria (Vega García-Luegos, 2007: 64). Este autor, judío converso que vivió bajo falsa identidad, fue detenido el Santo Oficio tras ser identificado. Al arresto, confesó su verdadera identidad, declaró haber ejercido como judío clandestino durante su exilio en Francia, y murió en la cárcel.<sup>134</sup>

Del manuscrito de la Biblioteca Nacional, la dedicatoria a D. Alonso de Cárcamo está fechada el 15 de abril de 1660. Según asegura Cotarelo y Mori (Hämel, 1910: 81-82), se trata del mismo texto que el de una copia impresa sin especificar el año: *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez. Comedia de un ingenio de la Corte* (Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz). Huerta en su *Catálogo* (Madrid, 1785) menciona la pieza tres veces como si fueran tres piezas distintas:

*El noble siempre es valiente. — De Zárate.*

*El noble Martín Peláez y vida y muerte del Cid. — Del mismo.*

*Vida y Muerte del Cid. — De Zárate.*

Cotarelo y Mori cita las ediciones que conoce: Madrid, 1792; Barcelona, 1807; Valencia, 1813; Valencia 1822, todas ellas anónimas. La suelta mencionada por

<sup>133</sup> Constance H. Rose (1981) compara las dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez como un caso de autocensura.

<sup>134</sup> Para conocer más de la vida de este autor, véase Antelo (2019) y la obra de Israël Salvator Révah (2003), *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane* (c. 1600-1663), y el texto de González Herrero "Antonio Enríquez Gómez, vida y pensamiento de un segoviano heterodoxo" en *Manuel González Herrero. In memoriam* (2009).

Barrera incluye: “de un ingenio”.<sup>135</sup> Sin embargo, el texto es el mismo de esas impresiones, como se desprende de las declaraciones de Cotarelo y Mori. La de la de la Real Bibliothek zu Berlin tiene una leve variación en el título, y también los versos que abren y cierran coinciden con el manuscrito citado en Paz y Melià,<sup>136</sup> y se menciona al autor.<sup>137</sup> La impresión es del año 1750 e incluye una dedicatoria:

*Dedicatoria || A los muy Illustres S<sup>res</sup> Regentes, y Contribuyentes || del Colegio de la Comedia Española.*

Siendo Regentes,  
 los S<sup>res</sup> Jahacob de David de Pinto.  
 Abraham Levy Ximenes Pereira.  
 Jahacob Hisquau da veiga Henriques  
 Ishac Jesurun da Cunha.

En el prefacio se dice por qué se reimprimió la obra:

*...por haver reconocido lo mucho que ha aplaudido el público la Comedia del Cid Campeador, y los pocos Exemplares que ay de ella, a darle nuevamente a la Imprenta, afin de que qualquiera Legendola con toda comodidad en particular, brille mas su*

---

<sup>135</sup> McNair (2021: 4, n. 6) indica que según Ticknor (1849: vol. 2, 324-325) “Un ingenio de esta corte” es la fórmula usada por los dramaturgos de alto rango social que preferían mantenerse anónimos, empezando en los años 1630: “Indeed, so attractive was the theatre now become, that ecclesiastics and the higher nobility, who, from their position in society, did not wish to be known as dramatic authors, still wrote for the stage, sending their plays to actors or to the press anonymously. Such persons generally announced their dramas as written by ‘a wit of this court,’—un ingenio de esta corte—and a large collection of pieces could now be made, which are known only under this mark.”

<sup>136</sup> Antonio Paz y Meliá (1842-1927).

<sup>137</sup> La Inquisición entró a su casa de Sevilla a detenerlo el 21 de septiembre 1661 y se sabe que se encontraron y confiscaron los “legajos de comedias y loas”, sobre un “bufete de nogal”, pero se desconocen las obras que allí había. McNair (2021) especula con que la Inquisición vendiera un manuscrito de *El noble siempre es valiente* a algún impresor o compañía teatral en Sevilla; sin atribuirlo a Zárate, que ya era el “judaizante” Enríquez Gómez. O, que desconocida la causa Zárate/Enríquez, los oficiales vendieran la comedia a nombre de Fernando de Zárate sin consecuencias.

*Representación, . . . Amst. a 25 de Febrero de 1750. J. M<sup>a</sup>. (Hämel, 1910: 82).*

El título de la página siguiente es: *El Cid Campeador* || *Y el noble siempre es Valiente* Comedia || famosa, || de Don Fernando de Zárate.

Todos los títulos son parte del mismo y lo que sucede, como en otros dramas, es que la obra se imprime con diferentes títulos. Aun hoy se desconoce cómo llega esta comedia por primera vez a la imprenta (cf. MacNair, 2021).

La obra siguió difundiendo en ediciones sueltas a lo largo del siglo XVIII. Este hecho ha suscitado cierto interés para la crítica en los últimos tiempos. El éxito cosechado mucho tiempo después de que se extinguiera el fenómeno de la comedia áurea lo ha señalado McNair (2020), que en vías de una edición crítica para *El Cid Campeador* (1660), y McNair (2021) compara las impresiones y sueltas de *El noble siempre es valiente* anotando un buen número de variantes. Refiere un curioso pliego suelto del siglo XIX y la transmisión y recepción de las sueltas tardías, a propósito del éxito teatral y de imprenta de la obra, lo cual no deja de ser llamativo dada la distancia en escenografía y elementos compositivos del teatro del siglo XIX respecto de la comedia nueva. La trayectoria escénica de este mismo autor dramático que publicaba bajo el pseudónimo Fernando Zárate también ha despertado el interés de González Cañal.<sup>138</sup>

## 2. Resumen y estructura

En el I Acto se inicia la acción en el campamento moro, donde entre los guerreros figuran hombres y mujeres. Un papel destacado en la trama y en la guerra lo tiene la Infanta (así llamada), hija del rey moro Búcar. Acaba de salir victoriosa de una lid y a través de un largo parlamento divaga sobre sus hazañas. Planeando

---

<sup>138</sup> González Cañal ha dedicado varios trabajos en los últimos años al autor y su trayectoria. Señalamos aquí González Cañal (2013) para el caso de la mencionada *El Cid Campeador*; González Cañal (2014) sobre la trayectoria de este dramaturgo y González Cañal (2021) sobre relaciones de comedias áureas con el caso de Enríquez Gómez, del que esta obra viene a constituir un buen ejemplo.

nuevas conquistas, le informan de que los hombres del rey castellano están llegando a Valencia para atacar la ciudad.

La siguiente escena tiene lugar en Castilla. En el palacio del rey Alfonso este y el Cid discuten por una acción de guerra del caudillo contraria a los deseos del rey, el ataque a Toledo. Bermudo Alfonso es un cortesano con pocas simpatías hacia el Cid que interviene para que su sanción se endurezca. Le recuerda nada más y nada menos que el juramento que le obligó a prestar en Santa Gadea como si fuera el rey el señor de España. Con ambos hechos presentes, Alfonso está decidido a desterrar a Rodrigo y cuando este aparece junto a sus hombres de confianza, Alvar Fáñez y Laín, el rey le hace todos los reproches. Ruy Díaz trata de defenderse, pero el rey hace oídos sordos, hasta que por fin lo escucha hablar con lealtad y franqueza, acusándolo de retirarle su favor por escuchar las calumnias de sus enemigos. A los cortesanos los acusa con audacia de haber dejado que su rey fuera capturado por cuarenta moros y se fugaran mientras él mataba a treinta. El calumniador y lisonjero Bermudo fue de los primeros en huir.

Al rey no lo convence el Cid y lo destierra un año; entonces Rodrigo se ofrece a que sean cuatro los que pase lejos de la corte. Aunque el rey no lo trata con justicia, él reacciona con paciencia, lo que provoca la admiración de los suyos, a lo que él recuerda que es un simple vasallo y que conquistará Valencia para su rey.

Como ahora el objetivo principal es conquistar Valencia, Alvar Fáñez llama a su primo Martín Peláez como refuerzo. En su Asturias natal, encontramos al que debe convertirse en un avezado guerrero disfrutando de la naturaleza, ajeno a la guerra y poco inclinado a ella. Obediente a su padre, sin embargo, se ciñe las armas y marcha junto a su criado Chaparrín, el gracioso, de mala gana al encuentro del Cid. Sabe que allí estará Elvira, sobrina del Cid, y antes de conocerla ya planea las hazañas que hará para que lo admire.

El II Acto se abre con la llegada al campamento de Martín Peláez que es recibido por los soldados, que ya están de camino a Valencia, donde lucharán contra la defensa del rey moro Búcar. Al primer combate, Martín mantiene la distancia y trata de esconderse con Chaparrín. Al Cid no se le ha escapado la huida y se enfada. Llega el momento de sentarse a la mesa y se ponen dos mesas. En una se



sientan Alvar Fáñez y Laín, y en otra el Cid. Martín pretende sentarse con los dos caballeros, pero el Cid se lo impide, y le obliga a sentarse con su prima Elvira. Alvar Fáñez y Laín comentan la acción cobarde de Martín mientras que el Cid guarda silencio porque prefiere esperar a quedarse a solas con él. Le advierte de lo cobarde que resulta huir del enemigo, y que es preferible entrar en religión que no ser valiente como lo son todos los caballeros del Cid. Esto parece causar mella en un Martín que, en uno de los muchos monólogos diseminados por la pieza, promete enmendar la cobardía que le ha causado una profunda vergüenza.

Se oye la llamada a la batalla, y Martín arremete contra los moros matando a doscientos de ellos. Esto le vale poder sentarse junto a los otros caballeros y las felicitaciones de estos. El Cid recibe dos cartas, una del rey Alfonso y otra de Jimena. Su esposa se queja de que el rey la ha hecho prisionera y le ha confiscado sus bienes. El rey le cita a cortes en Burgos. Envía allí a Martín con ricos regalos para el rey y Bermudo le aconseja a este no aceptarlos, pues proceden de un vasallo desobediente. Martín Peláez defiende a su jefe, pero a este el rey decide llevarlo cautivo a León. En Burgos, Bermudo pretende ejecutar la orden de arresto del rey, pero este y el Cid negociarán a solas sobre las viejas acusaciones. El rey le pregunta por sus intenciones en Valencia, y el Cid le recuerda su lealtad a su padre el rey Fernando, y que, si así lo deseaba, conquistaría hasta Constantinopla, pues su misión era defender los derechos de España. Entonces tiene lugar un suceso sorprendente y es que el retrato del monarca se descuelga de la pared y el Cid lo recoge antes de que toque el suelo, lo que le sirve al vasallo para ilustrar lo que protege a su rey. Alfonso le concede el permiso para conquistar Valencia y ello supone el inicio de la reconciliación. Elvira pretende visitar a Martín Peláez y de camino a Valencia se encuentra con la Infanta mora, que lleva a Elvira a Valencia y le avisa de que le toca enfrentarse al Cid.

El III Acto muestra a Martín llegando al campamento moro como embajador del Cid para pedirles la rendición de Valencia, pasado un año de estar sitiada. Búcar y su hija rechazan rendirse y prosiguen la guerra. En el campamento Martín conoce a Elvira, pero la infanta no le deja irse con él; el asturiano quiere liberarla arriesgando su vida. Eso decreta el rey moro, que lo maten, aunque sea un emisario. Entonces interviene la infanta conmovida por el romance y libera a Elvira.

Vuelven a la guerra. El rey Alfonso se persona en el campamento cristiano para ponerle una prueba al Cid haciéndose pasar por un caballero que responde al nombre de don Enrique del Castillo. Pregunta cómo van los asuntos de la corte y responde que como siempre, que el rey solo escucha a los aduladores, que es cruel, vengativo y ambicioso. El Cid advierte que no quiere escuchar tales discursos y le dice a Enrique que si habla esas cosas de su rey no puede ser su amigo, y lo reta. Alfonso se alegra mucho, alaba la lealtad del Cid y le promete Valencia sin abandonar su disfraz. Eso Ruy Díaz lo considera una provocación y desenvaina su espada, a lo que el rey desvela su identidad. Ya como rey Alfonso, ante los caballeros y su cortesano Bermudo da un discurso sobre los valores de un Cid que está por encima de toda calumnia.

La batalla avanza y se derrota al ejército moro. La infanta cautiva es objeto de disputa entre Martín Peláez y Alvar Fáñez, pero el Cid la libera. El castellano victorioso se retira y un mensajero del cielo le anuncia su muerte cercana. Como resultado, da instrucciones a sus amigos sobre qué hacer con él después de su muerte. Le desea al rey todo lo mejor para el futuro y le recomienda a Jimena para sucederlo. Entonces el Cid muere. Rey Búcar aún emprende otro ataque desde el mar y el cadáver del Cid atado a su caballo cabalga el primero a repelerlo. Los moros huyen y finalmente el Cid es enterrado con solemnidad.

### 3. Los personajes

En la comedia aparecen un total de quince personajes más *soldados cristianos* y *soldados moros*. El rey Don Alfonso se escribe en primer lugar y a continuación el Cid, *barba*. Martín Peláez es identificado como galán, Doña Elvira como dama, Brianda como criada, Pelayo será otro *barba*, y otro más el rey Búcar. Chaparrín es el gracioso.

Hacemos notar esta necesidad de definir en la copia de la obra qué tipo de papel tendrá cada personaje. No podemos precisar si en el autógrafo original el autor ya consignaba el tipo de personaje que había que representar, o si es un añadido de algunas ediciones posteriores. En las varias impresiones que hemos manejado, hay algunas en las que no se identifican los papeles, como *Vida, y muerte de el Cid, y Noble Martin Pelaez / de un ingenio de la corte*, Imprenta de la Santa Cruz, [s.a]

(Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 30709) y *Vida, y muerte de El Cid Campeador, y noble Martin Pelaez*, [lugar de publicación no identificado], Librería de Quiroga, 1792 (Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 32.287), y otras ediciones en las que si, como una impresa en 1701 conservada en la Universidad de Oviedo y dos distintas de 1813, una, *Vida y Muerte del Cid, y Noble Martín Pelaez de un Ingenio* (Imprenta de José Ferrer de Orga), que es el texto principal del que citamos, y otra más de ese año.

En este drama la esfera de personajes moros cuenta con una especie de amazona llamada Altisidora, que es la hija del rey y tiene mucho papel en las decisiones políticas y militares. Su padre el rey Búcar, Arlaja, Celinda y Alí, más unos soldados moros, completan la nómina de personajes mahometanos.

Por la parte cristiana, el rey Alfonso, el Cid, Martín Peláez, Alvar Fáñez, Laín, Bermudo, Doña Elvira, Brianda, Pelayo, Chaparrín y algunos soldados distribuirán la acción de este drama disparatado por momentos.

Una de las características formales más llamativas de esta obra, en contraste sobre todo con las dos primeras, es la presencia de largos parlamentos por boca de los personajes. Estos aparecen en forma de monólogos o soliloquios en los que los personajes expresan sus pensamientos, sus dudas, o su más hondo sentir, y también por los que narran hechos que sirven para contextualizar al espectador en el momento. Tienen la función de caracterizarlos y es una herramienta de introspección. Ahora bien, también sucede que, durante los diálogos, los personajes hagan intervenciones de igual extensión, lo que los torna a todos forzosamente pedantes, e impide que fluya no solo la comunicación, sino también la acción. Si comparamos las tiradas de versos que usa cada personaje para expresarse en cada mínima participación con la vivacidad de los dramas de Lope (cuando se requiere, también los parlamentos largos tienen su función), o las dos primeras comedias estudiadas, vemos un fuerte contraste en la manera de tratar la materia.

A pesar del inicio de la obra en las dependencias moras de Murcia, a diferencia de las otras tres obras que subían el telón con el asturiano en escena, solo o acompañado, en Asturias o en Valencia, el protagonismo de la trama será de Martín Peláez.

El rey Alfonso y sus rencillas con el Cid cobran esta vez una importancia renovada. Entre los bruscos cambios de escenario, una parte de la acción se resuelve en Castilla., pues se revive el episodio del destierro. Bermudo, un adulator del rey, es un personaje nuevo que viene determinado por la relevancia a los hechos castellanos, así como Laín será otro castellano que auxilie al Cid. No es aquí el Cid el sabio y prudente hombre de otros dramas. Aunque entrado en años, mantiene cierto brío y altanería que a la postre, junto con algunas calumnias, le ha llevado al destierro:

Rey: Salid luego desterrado  
por un año de la corte.

Cid: Yo me destierro por cuatro.

Rey; Por atrevido os destierro.

Cid: No soy sino temerario.

Brianda y Chaparrín son los criados graciosos. La presencia de Brianda más parece obedecer a subrayar la condición de dama de su señora, que como tal ha de hacerse acompañar de una sirvienta. Ya el criado de Martín asume una importancia en la acción y en el propio delineamiento de su amo más que destacables. Son muchas sus intervenciones y la fuerza de sus consejos. Además, está caracterizado con determinados rasgos que suelen atribuirse a lo popular, como la cobardía, a reflejo de su señor, la astucia y, muy marcadamente, la maurofobia.<sup>139</sup> Es relativamente habitual leer en las comedias de la época comentarios despectivos del bando enemigo calificándolos de perros,<sup>140</sup> y a su

---

<sup>139</sup> Ana I. Benito (2015) reflexiona sobre la ubicua presencia del moro, explorando el tan debatido tema de la coexistencia de la maurofilia y la maurofobia en la literatura en castellana de los siglos XVI y XVII.

<sup>140</sup> Para el islam el perro es un animal ritualmente impuro y convivir en una casa con él como mascota es algo impensable. Las constantes alusiones del criado Chaparrín en tono peyorativo hacia los personajes moros con continuas comparativas a razas caninas, cuando no los llama directamente hijos de una de estas hembras, como se ejemplifica a continuación, han de entenderse en el contexto de la maurofobia comentada en la nota anterior. Hay un contraste entre la grandeza del Cid, del rey Alfonso o de otros personajes elevados que son capaces de entenderse con los musulmanes a pesar de disputarse el mismo territorio, y la animadversión incondicional que el personaje de bajo estrato siente hacia el infiel. Entre otros chascarrillos, la reiteración del motivo de la animalización de los musulmanes, eligiendo además uno de los animales menos

vez los criados hacen uso de un lenguaje y un tono que busca la risa provocada al no acatar todo el decoro de los personajes elevados. Otro recurso humorístico es la repetición. Cuando el padre de Martín trata de convencerlo para ir a Valencia a luchar y el bucólico Martín le expone los motivos por los que prefiere quedarse en la montaña, el criado interviene varias veces con las mismas palabras:

Chap.: No se canse su mercé,  
su hijo y yo somos dos  
gallinas, sí, juro a nos.

Se refiere a los moros llamándolos perros o con varios nombres de razas caninas o sinónimos (“con seis mil ginetes canes”, “rabiando vienen los perros”, “mastines”), o también con circunloquios como el siguiente:

Chap.: O casta ruin,  
engendrado en una galga  
su hijo y yo somos dos

Ya se han expuesto los planes de los moros desde Murcia y los conflictos del Cid con su rey cuando en otro brusco cambio de espacio encontramos a Martín en su Asturias natal disfrutando de la naturaleza. Él mismo se define y justifica sus motivos para no querer ir a la guerra:

y en su reino, coronado  
de peñascos y de flores  
valles, arroyos y fuentes,  
buen pastor y mal Adonis,  
buen labrador, mal soldado  
Me albergo dichoso joven  
por no tener ambiciones  
por no envidiar las riquezas  
por no aprobar los rigores  
por no agraviar a los pueblos

---

amigables para el Corán, debía de encontrar una feliz acogida entre una parte del público teatral.

por no robar a los hombres  
 por no matar por estado  
 ni desagruar pasiones,  
 la justicia con que vivo  
 me coronó de favores

Con este retrato que usa del *beatus ille* no es de extrañar que el Cid le recomiende al espiritual Martín que valore meterse en religión. Pese a ello, le ponen las armas y parte a Valencia. Cuando se encuentra el Cid con él le gusta lo que ve:

Cid.: Buena presencia tenéis  
 no sois nada afeminado

#### 4. Actualización del paradigma argumental

Opina Arellano (2007) que la acción principal de esta obra se desdibuja por la abundancia de episodios laterales más o menos extralegendarios y estrafalarios. Estamos de acuerdo con esa afirmación, pero paradójicamente sucede que, al menos con relación a la obra anterior, el deseo de mantenerse apegado al marco histórico es también notable.

Hämel (1910) encuentra una estrecha relación entre la obra de Enríquez Gómez y el I Acto del drama de 1603, *Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia*. Llama la atención en esta adaptación la recreación de los hechos teatrales en la materia cidiana de un modo extenso, es decir, que en la confección de la comedia es la riqueza de la tradición épica y los propios hechos históricos los que le proporcionan la versatilidad para combinar las posibilidades dramáticas. En esto contrasta con la anterior versión, la de Matos Frago (1658), *El amor hace valientes*, que se muestra mucho más alejada de la historia y las fuentes cronísticas de donde surge el episodio, de tal modo que se puede suponer que se inspiró en la de 1603 y quizá también en la atribuida a Tirso. No obstante, la imaginación que le pone a los hechos está fuera de toda duda.

Refrescando el esquema argumental trazado al principio, en esta obra, desde que se incorpora al campamento, se dan todos los puntos:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Una adición de este autor es el traslado de la acción a Murcia, y como ya hemos dicho, que la primera escena no tenga lugar entre cristianos. Se conmemora la conquista del Reino de Murcia y se anticipa lo que pretenden será la toma de Valencia. Se oye:

El rey cristiano ha heredado  
 las dos Castillas soberbias,  
 por la muerte de su hermano  
 Don Sancho, que con la flecha  
 O venablo le dio muerte,  
 Sobre Zamora la bella,  
 Bellido Dolfos y ahora (...)

Los moros están perfectamente al tanto de lo que sucede en Castilla y así vemos cómo la materia histórica va a cobrar una relevancia en la obra. Ya en Castilla, el Cid y el rey Alfonso siguen discutiendo por las secuelas del cerco de Zamora y la muerte a traición del rey Sancho II, hermano de Alfonso y amigo del Cid. Sus

desavenencias motivan el destierro del Cid que, no obstante, promete volver con conquistas que le harán valedor del perdón real.

Se menciona explícitamente el episodio de la Jura de Santa Gadea, leyenda medieval sobre los supuestos hechos a finales de 1072 en la Iglesia homónima en Burgos, por la que el Cid pidió a Alfonso que jurara que no había participado en el asesinato de su hermano.<sup>141</sup> La acción teatral se presenta de tal modo que el Cid, desterrado por la antipatía que le profesa el rey tras ese hecho, sale a la conquista de la plaza de Valencia. Bermudo actúa de instigador de la animadversión del rey al Cid:

Berm.: Tus tierras ha destruido  
 por una que te ha ganado,  
 juramento te ha tomado  
 en la traición de Bellido  
 y a su devoción ha puesto  
 los capitanes de fama:  
 y en el África le llama  
 el arábigo contexto  
 el absoluto señor  
 de la bélica campaña,  
 y se imagina de España  
 absoluto emperador,  
 y a las cortes no ha venido  
 por su ambición singular.

Oído lo cual, el rey Alfonso decreta su destierro por un año. El Cid es un personaje altivo, seguro de sí mismo, y como se cita expresamente, soberbio:

Alfonso: ¿No sois vos el Cid Ruiz Díaz  
 el soberbio castellano?  
 Cid: Sí señor

---

<sup>141</sup> La leyenda del juramento ha contado con reelaboraciones varias, incluido un espacio en la versión cinematográfica de Anthony Mann *El Cid* (1961), y la obra del dramaturgo romántico y filólogo de origen alemán, Juan Eugenio Hartzenbusch, *La jura de Santa Gadea* (1845).



A lo que el Cid replica más adelante:

Cid: Te darán nuevos estados,  
te añadirán nuevos triunfos,  
y sabrás, desengañado,  
quien es el Cid, a quien llaman  
el soberbio castellano.

Sus logros militares y el valor pecuniario y político de los mismos le confieren una seguridad y fiereza que el rey Alfonso percibe como gran amenaza. La disputa constante en la obra entre el rey y el Cid rememora el célebre verso 20 del *Cantar* “¡Dios, que buen vassallo! ¡Si oviesse buen señor!”,<sup>142</sup> de modo que el mismo Cid parece haber escrito o leído su propia epopeya al recordarle al soberano su virtud:

En primer lugar mi espada,  
y este brazo que os abona,  
os puso bien la corona,  
que aunque estaba laureada  
vuestra cabeza real  
por la justa sucesión  
sin tomar la posesión  
os asentaba muy mal

Más tarde, en una concesión metateatral le conmina al rey: “*El decoro no perdamos*”.

El episodio de Martín Peláez aparece intercalado en una trama general que responde a las consecuencias desencadenadas por el suceso de Santa Gadea. La originalidad del autor en la incursión de este episodio a la trama consiste en ubicarlo en un marco mayor, el conocido argumento cidiano, y cifrar la incorporación de Martín a la guerra como la clave para la victoria, y por extensión

---

<sup>142</sup> Sobre el verso 20 del CMC, véase Querol Sanz (2015).

para la agregación de Valencia a Castilla y consecuentemente para la restitución de Rodrigo Díaz ante el rey para que suspenda su destierro. Cuando queda desterrado Rodrigo, este anuncia su baza:

De las Asturias de Oviedo  
 Hoy, Alvar Fáñez, aguardo  
 A Martín Peláez, mi deudo,  
 Que será grande soldado  
 Andando en mi compañía.

Y no se equivoca en los tiempos verbales, pues todo sucede como él mismo advierte, tras un proceso de conversión. De primeras, el carácter como se presenta ante el público del personaje de su sobrino lo manifiesta la acotación, que dice: *“Sale Martín Peláez, huyendo, y Pelayo, su padre y Chaparrín tras él”*.

La demostración de cobardía extrema de Martín es superior a cualquier versión previa. En uno de los largos soliloquios proferidos por Martín, de los muchos de que se sirven los personajes, recurso este que ayuda al espectador a conocer los hechos de sus vidas y su naturaleza como individuos, hace una descripción de su tierra asturiana como fortaleza, lugar de lucha y resistencia heroica, para encajar en ella, en contraste, su personalidad medrosa:

Estas montañas de Asturias,  
 que por los altivos montes  
 de León, si no atalayas  
 del Océano, son torres,  
 son mi patria: la crianza,  
 que me dieron estos robles,  
 fue el pacífico silencio,  
 de aquesta soledad noble  
 en cuyo caos divertido,  
 en cuyo albergue conforme,  
 la sabia naturaleza,  
 de los militares golpes,  
 de los marciales estruendos,  
 y belicosos rumores,  
 me libró, y en la eminencia,

de aqueste vecino monte,  
por merced de las estrellas,  
con impulsos superiores  
me dejó por escondido,  
y me perdonó por pobre.  
Aquí me habéis enseñado  
A sembrar la tierra torpe,  
a encanecer esa sierra  
de los ganados menores  
y desde que vi la luz  
del gran padre de Faenonte,  
y me mecieron los hados  
en la cuna de ese bosque,  
de esta silvestre provincia,  
de este rudo imperio, donde  
me crié, nunca he salido  
a extranjeros horizontes;  
y en su reino, coronado  
de peñascos y de flores,  
valles, arroyos y fuentes,  
buen pastor y mal Adonis,  
buen labrador, mal soldado,  
me albergo dichoso joven;  
en cuya segura vida,  
por no tener ambiciones,  
por no envidiar las riquezas,  
por no aprobar los rigores,  
por no agraviar a los pueblos,  
por no matar por estado,  
ni desagrviar pasiones,  
la justicia con que vivo  
me coronó de favores.

Alude más adelante a la honra, que heredó.

El acomodo del episodio tiene lugar en la segunda jornada. A pesar de hacer del episodio una acción secundaria, es encomiable en la pluma de Enríquez Gómez

el desarrollo argumental del motivo de la cobardía. Al final, su función es la de ensalzar las virtudes bélicas, estratégicas, educativas y como vasallo de su tío el Cid, pues sin haberlo visto nunca sabe que su sangre noble lo convierte en un gran guerrero en potencial. Ese parece el pensamiento compartido por todos. A nadie se le escapa que el Martín, que reside plácidamente en el norte de España, no es ningún valeroso muchacho. Su doble, el criado Chaparrín, lo declara sin ambages al padre cuando este le traslada el convite del tío a ir a Valencia:

Chap.: No se canse su mercé,  
su hijo y yo somos dos  
gallinas sí, juro a nos.

Pero todos saben igualmente lo que su sangre alberga. Le dice su padre:

Pel.: la nobleza es un diamante:  
nace bruto el hombre, y luego, si es noble,  
descubre el fuego  
de aquel ardor, vigilante.

Al principio, a Martín le desagrade la propuesta:

Querer que vaya a la guerra  
es querer que me deshonren  
los amigos y enemigos  
que mis faltas no conocen.  
filósofo soy que busca  
la quietud entre estos robles,  
escribiendo sus defectos  
en las peñas de estos montes,  
que se ocultarán mejor,  
que entre lágrimas de bronce.

Pero más tarde se obra en él el cambio, y es capaz de ver el otro lado de la moneda

y reconocer lo que oye tan repetido a su alrededor:

que ha de conocer el Cid,  
 que aqueste diamante bronco  
 ha descubierto más luces,  
 que rayos despide Apolo. *Toca el clarín.*

Hasta la transformación hiperbólica de Martín en guerrero (capaz de matar a 200 moros y herir otros 98, como se cita),<sup>143</sup> el personaje se presenta como arquetipo del afeminado, que ya señalaba Lacarra (1999). Hasta los oídos del Cid ha llegado tan descripción, pues al conocerlo en persona le dice:

Buena presencia tenéis  
 no sois nada afeminado  
 el cuerpo es de gran soldado.

Una de las escenas que se recoge, como en todas las versiones del episodio desde las crónicas, y sobre las que se recrean los romances dedicados al personaje, es el de la huida en la primera batalla. Aquí sucede a propuesta de Chaparrín, que tiene tanto miedo como él. Laín es quien le hace saber al Cid de la fuga. A continuación, y como también sigue en todas las versiones, los soldados van a sentarse a comer, Martín entre ellos, y el Cid no se lo permite. Magnánimo, lo aparta de los demás para adoctrinarlo: “que las faltas de los buenos / a solas se han de reñir”, dice Rodrigo. Estos versos evocan el título y primer verso de uno de los romances recogidos por Juan de Escobar (*Historia y romancero del Cid*, Lisboa, 1605) “A solas le reheprende” y que explotan las anteriores comedias dedicadas a este tema, muchas citándolo por entero. En este caso la arenga gira en torno al valor, el honor, la sangre, la nobleza, el ímpetu y la espada. La cuestión

---

<sup>143</sup> Entre otras peculiaridades de este texto, el autor parece padecer cierta aritmomanía, pues los números exactos que nos da sobre edades, días, muertos o heridos van más allá de un uso hiperbólico, ya que no siempre el número aportado cumple esa función. A pesar de la precisión que le gusta exhibir a este poeta, se dice que el Cid muere a los 72 años, aunque se le creen poco más de 50 años de vida al personaje histórico (1048-1099).

que se le pretende inculcar a Martín es:

Cid: Obre el valor este día  
 lo que el acero no obró;  
 perded el miedo, que yo,  
 no tengo en mi compañía  
 sino Roldanes, Reinaldos,  
 Alejandro, Scipiones,  
 Xerxes, Césares, Sansones,  
 Aníbal y Bernardos.

Lo que provoca de inmediato que Martín se sienta de la estirpe de los citados, y se obre en él el reconocimiento súbito de su destino heroico. Triunfa en la batalla y se convierte más tarde en embajador de su tío. Su misión asignada es negociar con el bando moro y rescatar a las mujeres Elvira y Brianda del cautiverio esclavo. Después actuará de intermediario ante Alfonso.

Elvira y las moras son un cruce, por un lado, entre la valiente Sancha pintada por la obra atribuida a Tirso de Molina y la Elvira irrelevante fuera del contrapunto femenino en una comedia, la atribuida a Matos Fragoso, muy cercana a las de capa y espada, y las moras que en la versión de 1603 son a Martín y su compañero, otro soldado, no un gracioso, sus contrapartes femeninas. En boca de las mujeres se ponen con frecuencia inquietudes amorosas:

Inf.: ¿Qué es amor?  
 Elv.: Un dulce hechizo,  
 que entrándose por los ojos,  
 desbarata los sentidos.

El papel del amor, como su propio título indica, era clave en la versión atribuida a Matos Fragoso, *El amor hace valientes*, y especialmente en la atribuida a Tirso de Molina, donde las cotas románticas y guerreras están a par en los dos amantes, Martín y Sancha, que disfrazada de hombre lucha para ayudar a las tropas y estar cerca de él. En la obra de 1660, el amor se presenta como una recompensa más

propia del descanso del guerrero:

Mart.: Prima, perdonad, que creo,  
 que no es buen enamorado  
 el que no ha sido valiente:  
 hasta que haya conquistado  
 el nombre de capitán  
 no he de verme en vuestros brazos.

Llegado a capitán, el propio Martín se encargará, junto a su criado Chaparrín, de liberar a su amada del cautiverio moro, para unirse a ella definitivamente. Liberada queda a su vez Brianda, que se unirá a Chaparrín. El gracioso es una extensión del héroe galán. Es cobarde junto a él y soldado junto a él, aunque por reglas del decoro la transformación de su señor no tiene correspondencia en él, criado.

Los romances usados en este drama son los mencionados sobre el episodio de la cobardía Martín Peláez y también los de Martín Peláez que tratan del Cid en Santa Gadea, el destierro del Cid y su muerte (98, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 111, 112 y 120, 134, 140, 141, 187, 188, 192, 196, 197, 198, 199). Los romances, sin embargo, se tratan con más libertad y solo se retoman textualmente en versos individuales literalmente en el drama.

## 5. Historia y poesía

En el comentario irónicamente jocoso del criado citado más arriba, vemos otra de las constantes de la obra, la abundancia de referencias mitológicas:

sino Roldanes, Reinaldos,  
 Alejandro, Scipiones,  
 Xerxes, Césares, Sansones,  
 Aníbal y Bernardos.

En boca de los personajes se desplaza parcialmente al santoral cristiano, y se subraya el paganismo con que se pretende caracterizar a los moros. Se mencionan a las deidades Venus, Palas (se entiende que aquí usado como epíteto de Atenea, diosa de la guerra y la estrategia), y abundantemente a Marte.<sup>144</sup>

El dios romano de la guerra es invocado constantemente por todos los personajes, directamente y a través de las maneras asociadas a él: *Marte, sangre, fuego, bruto, ardor, frenesí, guerra, rayo de Marte encendido*, o doctrina militar (también concomitante a Palas). Hay una alusión a los humores, destacando el llamado "*relámpago viviente/que ostenta luces feroces*". Es decir, el humor colérico, relacionado con la bilis amarilla, el elemento fuego, la acción de Marte. Teniendo en cuenta las propiedades del dios y planeta Marte, es imposible no establecer una asociación entre este nombre y el del protagonista de ese rito de pasaje que es su conversión en guerrero bravo. A Marte se evoca cuando la conquista de Murcia por los moros, a Marte se invoca antes de abordar la toma de Valencia, y en el caso individual de su cuasi tocayo, Martín apela al dios romano para cumplir con su cometido, en su vertiente bélica y también otra igualmente atribuida al dios, la sexualidad y virilidad, ambas relevantes por cuanto corresponde a su obligación con su amada Elvira y a lo que se puede entender como el abandono de esos rasgos afeminados con que entra en escena en el momento de su presentación.

Pero Marte no es solo mencionado como dios. Las referencias astrológicas también se vierten a lo largo del texto, de la boca de moros como Arlaja: "Y estos de Neptuno aves / sobre el saldo edificio / fueron planetas errantes"; de la infanta: "relámpago cristalino / de ese délfico planeta", pero también del bando cristiano, como Martín: "por el impulso de Marte / laurel de la quinta esfera", Elvira: "si la fuerza de los hados / o los astros vengativos", o el mismísimo Ruy Díaz:

Cid: trono bélico de Marte,  
solio de la quinta esfera,  
paraíso de los orbes,  
y eliseo de los planetas

---

<sup>144</sup> Véase Montaner (2018) sobre el influjo de Marte y Palacios Larrosa (2018) sobre designios astrológicos en el héroe.



Creemos el índice de alusiones van más allá de un recurso para caracterizar a los personajes, y la comedia adquiere un cierto tono oculto.<sup>145</sup>

La obra es una variación de las comedias de moros y cristianos. Hasta la jornada tercera se está dirimiendo el destino de España en boca de los credos, con análoga arrogancia y bravuconería, y en ocasión del intento de liberación de Elvira y Brianda por Martín y Chaparrín, finalmente rescatadas por el favor de la infanta Altisidora, que se une al bando castellano sin renunciar a su fe y que a la postre tendrá un papel decisivo en la definitiva conquista de Valencia.

Lo oculto o, como poco, lo sobrenatural y justificando el título, sigue cuando el Cid comunica que la víspera San Pedro Apóstol lo ha visitado para anunciarle su paso al reino de los muertos.<sup>146</sup> En la anónima versión de la obra de 1603 el Cid también muere y su espectro vuelve. Lo sobrenatural en la obra tiende un puente entre la tradición medieval de la que procede la materia de la comedia y las posteriores comedias de magia. Es llamativa la reflexión respecto de los valores terrenales frente a los de la vida eterna, donde ninguna gloria contará:

que de todas tus victorias,  
sola una débil mortaja  
sacarás de aqueste mundo.

La resurrección del Cid en la comedia de 1603 sirve para ahuyentar y burlarse de unos judíos. El autor, judío muerto por ese mismo motivo, cambia esa ofensa por la aparición a caballo de un Cid glorioso que permite la victoria definitiva, pero

---

<sup>145</sup> Véase Montaner (2014) sobre el alcance del ocultismo renacentista y el volumen completo Montaner y Lara (2014) sobre otros aspectos de la magia en la literatura y la cultura renacentistas.

<sup>146</sup> La descripción de la muerte del Cid desconcierta a Hämel, que la califica de debemos calificar completamente improbable. Si tras tomar Valencia está cansado y se retira a morir, parece que sea porque el autor quería terminar su drama con la muerte del Cid, quizás siguiendo el de 1603. Pero en la obra anterior dice que resulta más verosímil, pues todo el III Acto trata de los últimos días de la vida de dos Cid y la muerte del héroe no sigue tan inmediatamente después del sitio de Valencia.

no escatima en burlas contra la fe mahometana, en boca del gracioso:

Chap.: ¿Cómo puede ser divino  
un hombre, que no bebió,  
vino en toda su vida, y mandó  
que no comiesen tocino?.

La adaptación dramática del episodio de Martín Peláez por Enríquez Gómez es una original unión entre la materia inspirada directamente en el *Cantar de Mio Cid*, por un lado, y las crónicas, romances y obras teatrales del siglo XVII que le preceden, por otro y otro tipo de influencias. La acción marco es una fusión parcial entre el primer Cantar, el del destierro (vv. 1–1084), cuando el Cid, desterrado de Castilla por el rey Alfonso VI, debe abandonar a su esposa e hijas, e inicia una campaña militar acompañado de sus fieles en tierras no cristianas, enviando un presente al rey tras cada victoria para conseguir el favor real; y el segundo Cantar, el de las bodas (vv. 1085–2277), cuando el Cid se dirige a Valencia, en poder de los moros, y logra conquistar la ciudad.<sup>147</sup>

En esa acción intercala la figura y la historia de la transformación de Martín en valiente, bajo la positiva y recordada influencia de Marte, gracias al adoctrinamiento del Cid, de tal manera que queda integrado a la trama eficazmente, pues es su actuación en la batalla la que permite una victoria que se daba igualmente en la epopeya medieval sin rastro de su presencia. Obtenemos así un drama histórico que se aleja de las recreaciones galantes de las dos anteriores versiones en favor de la precisión histórica y mayor presencia

---

<sup>147</sup> González Cañal (2015)<sup>147</sup> indica que las comedias de valientes conforman un subgénero dramático desde la segunda mitad del XVI. Había comedias de bandoleros, difundidas en el siglo XVII y con mucho más despliegue en el siglo XVIII. Sus protagonistas suelen ser bandoleros, guapos, contrabandistas o salteadores de caminos, figuras popularizadas por el teatro y la literatura de cordel (romances y relaciones). Lope de Vega inicia las comedias de bandoleros (con Antonio Roca, en la lista de *El peregrino en su patria* en 1604 y de *El cordobés valeroso*, Pedro Carbonero, de 1603). Cercano a ese género están las comedias en protagonizadas por un valentón, personaje hosco y agresivo, amigo de pendencias y riñas. También se inicia con Lope este tipo, con *El valiente Céspedes*, (ca.1612-1615), y se le atribuye *El valiente Juan de Heredia*, quizá la obra más antigua de este tipo.

legendaria de la tradición castellana.

Según Hämel, muchas escenas solo sirven para confundir la trama real. Está de acuerdo con Cotarelo y Mori en que la obra más confusa por la disparidad de episodios que ahogan la acción principal que es o debe ser el tránsito de Martín Peláez de la extrema cobardía al valor más temerario. Hämel no está exactamente de acuerdo con esto último, que el tránsito de Martín Peláez deba representar la trama principal, y se inclina con Schaeffer cuando dice que la obra trata de la historia del Cid bajo el reinado de Alfonso VI.

A Hämel tampoco le gustan otros detalles que según él carecen de importancia tanto para el curso de la acción como para la caracterización de los personajes principales. Por ejemplo, el ejército amazónico, o el amor de Martín Peláez por Elvira, de quien no volvemos a saber tras su liberación por la princesa mora. Parece Elvira un remanente de la obra atribuida a Matos Fragoso, donde sí tiene la función de explicar el desarrollo del carácter de Martín Peláez. También le sobra el personaje de Jimena solo. El Cid recibe una carta suya quejándose del rey; pero no se sabe lo que hace el Cid por su mujer, si viene o no a Valencia, como en el drama anónimo que trata del mismo tema. El Cid le encarga antes de su muerte el cuidado del rey. Hämel echa de menos una cierta conclusión satisfactoria para el retrato de la personalidad de la esposa.

La heterogeneidad de materiales podría deberse a la inserción de pasajes de otra obra no conocida, además de los de las obras que ya conocemos. Para Schaeffer (*apud* Hämel) la pieza muestra obviamente dos manos, por lo que se puede suponer que este autor ha insertado pasajes más largos de un drama anterior de forma completa o casi textual. Hämel comulga con el drama como compilación de diferentes escenas de los tres dramas de esta parte discutidos anteriormente, pero pone en duda que hubiera un drama perdido sin referencias literales a él, por lo que no se puede afirmar qué dramas sirvieron de modelo para los poetas posteriores, o si un drama perdido fue la fuente común. Sin embargo, llama la atención la conexión interna entre los cuatro dramas, en la medida en que no se remonta a la fuente común del Romancero.



**Capítulo IX: Un personaje para un género.  
Síntesis del proceso evolutivo**

En las páginas anteriores hemos abordado individualmente los cuatro dramas que en los que se actualiza el paradigma argumental de la cobardía de Martín Peláez. A modo de recapitulación y síntesis del proceso de adaptación teatral, nos valdremos del mismo esquema usado en cada obra para aglutinar muy brevemente en cada apartado el conjunto de dramas.

### **1. Los autores y las obras**

Uno de los hechos que hemos apuntado es que de cuatro piezas solo una tenga la autoría verificada. La primera se da por anónima, en la tercera se cuestiona la mano de Matos Fragoso en su escritura y la segunda es la que más partidarios tiene a uno y otro lado de dar por buena su autoría a favor de Tirso de Molina. El fenómeno para los estudiosos de las ediciones del Siglo de Oro es muy familiar, si bien afortunadamente, gracias a recursos digitales como el empleado para Matos, esperamos que cada vez se vaya echando más luz sobre los casos dudosos.

En cuanto a las obras, hemos comentado su suerte impresa, destacando el caso de las varias sueltas de Enríquez Gómez que aparecen firmadas con la fórmula “de un ingenio”. El caso bastante documentado del criptojudasmo del autor que murió en una cárcel de Sevilla antes de que finalizara su proceso explica que no deseara exponer su identidad y que por ello usara el pseudónimo de Fernando de Zárate.

### **2. Resumen y estructura**

Las cuatro comedias se dividen en tres actos. En la primera la acción se prolonga a lo largo de mucho tiempo y el III Acto sucede mucho tiempo después en otro lugar, con el Cid ya viejo que en una aparición sobrenatural sabe de su próxima muerte. Es casi un epílogo a los hechos de los dos primeros actos. La vejez del Cid, su muerte y toda extravagancia con la que se pueda adornar el curso de la acción surgen en la cuarta obra, sin los judíos que salían en la primera. Al autor judío debía de hacerle menos gracia que uno cayera fulminado por insolente.

La obra que de un modo más equilibrado distribuye el esquema argumental por los tres actos es la segunda. La tercera, por su parte, es la que más libremente adapta el episodio para poner el amor en el centro de la acción.

## **2. Los personajes**

El dato más significativo es la reducción de los 54 de la primera obra a los 10 de la tercera. Los caracteres van adoptando funciones más específicas en la acción. Si un logro de la primera es ponernos a Martín Peláez interesado en asuntos amorosos, el de Tirso es presentarnos a una novia de su misma religión y procedencia que representará el papel de dama para hacerlo a él galán. A partir de aquí y en las versiones sucesivas Martín Peláez será un galán que afrontará su cobardía, ya no solo ante los ojos del Cid, también de su amada.

El Cid se convierte en barba, rol que comparte con los reyes moros y Alfonso cuando aparece. Alvar Fáñez se convertirá en el antagonista del galán en las dos últimas que en la atribuida a Tirso desempeña Antolínez. De la esfera mora surgirán personajes que decantarán la trama hacia escenas que son habituales en la comedia nueva. El moro Celín se disputará por Elvira la dama con los dos castellanos. La infanta será una figura fuerte en el gobierno moro de Murcia y Valencia. El padre de Martín también cumple la función de recordarle el deber, y da un marco al espectador de lo que puede esperar del muchacho a tenor de su linaje. Lo vemos en Asturias, pero sorpresivamente también aparece por Valencia a celebrar la victoria.

## **3. Actualización del esquema argumental**

Gracias a las situaciones generadas por los personajes tipo que se suman a la trama de Martín Peláez, la actualización del esquema adhiriéndose a la nueva temática de la comedia española, con sus asuntos de celos, amor, honor y sangre, se enriquece sobremanera. Pero el esquema no se viste y desviste como un actor de compañía teatral áurea. El esquema va actualizándose en cada versión, superponiendo elementos. No nos consta que los autores de las obras conocieran

todas las versiones anteriores a la propia, tampoco lo contrario, pero no nos caben dudas de que las cuatro están interrelacionadas y que en función del interés del poeta y el contexto artístico de la década en la que componía, lo que podríamos llamar las tendencias, rehace el esquema acumulando los recursos que el fecundo género de la comedia nueva le ofrece.

Se ha reseñado el uso de los romances que cada dramaturgo efectúa. Del uso masivo del anónimo, que encadena uno tras otro de la tercera parte del romancero en varios pasajes, tenemos el más comedido del tercer autor. Suponemos que todos ellos conocieron las obras en las que venían recogidos los romances, en parte también porque en su oficio de dramaturgos era una fuente inagotable de fábulas. Al margen del conocimiento de las ediciones de romances, damos por sentado que cada autor conocía las versiones anteriores a la suya. Eso tal vez explique que la extravagancia de Enríquez Gómez se deba a la necesidad de hacer algo nuevo y diferente a todo lo que se había hecho ya sobre el mismo tema.

## **5. Historia y poesía**

El drama histórico supone la ambientación de una obra en un tiempo y lugar concretos del pasado nacional. Entendemos esta elección como una opción estética que había dado buenos réditos a los dramaturgos. Desde Juan de la Cueva, pasando por las muchas aportaciones de Lope de Vega al género, hasta los postreros autores que volverán a la epopeya para armar sus obras, el público había mostrado su gusto por esa tipología dramática.



## **CONCLUSIONES**



Del paso del episodio de la educación por el Cid del caballero Martín Peláez por el intrincado mundo de las crónicas, verificamos el papel de la *Crónica de Castilla* como un texto clave de la historiografía neo-alfonsí, y no solo porque en él aparezca por primera vez el episodio. La *Crónica de Castilla* constituye un texto clave, porque de él dependen y derivan otros muchos relatos historiográficos y porque es la única de las crónicas post-alfonsíes que, mediante la *Crónica General Vulgata* de Florián de Ocampo y la *Crónica particular del Cid*, llegará a trascender la Edad Media. Es hasta ahora la primera fuente, a falta de conocer el contenido de la llamada *Crónica Manuelina*, que se supone anterior, de un episodio que tendrá una repercusión posterior muy significativa, y ello es una prueba de su repercusión en el contenido y difusión en la literatura en lengua castellana.

Respecto a la presencia del episodio de Martín Peláez en los textos cronísticos, hay que entender la creciente importancia de su figura en gran medida en función de los distintos valores que se le van confiriendo, primero, a toda la trama cidiana en general, y, en segundo lugar, particularmente a la figura del Cid, pues Martín Peláez, aunque en el teatro acabará convertido en protagonista en obras posteriores, ocupa a estas alturas todavía un papel secundario o ancilar y su historia no viene sino a reforzar las virtudes del héroe de quien es vasallo.

En cuanto a las conclusiones argumentales, destacamos el esquema extraído de la *Crónica de Castilla* que se repite con exactitud en la *Crónica particular del Cid* y que copiamos a continuación:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fidalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Consideramos que es la segunda la responsable de que los dramaturgos elaboren sus argumentos teatrales, tanto por su formato impreso, como por su contenido, centrado en la biografía del héroe, que en el siglo XVI seguía con popularidad en alza. Sin embargo, considerando las condiciones de transmisión de esta materia, el papel de los romances del siglo XVI, aunque inspirados igualmente en las crónicas, sería decisivo en su traslado a las tablas.

Los romances que recogen el episodio de la cobardía de Martín Peláez cuando llega al cerco de Valencia y la intervención del Cid para hacerlo valiente se adaptan al lenguaje y los recursos de este género. "Por la mano prende el Cid" es el único que no deriva de las crónicas, sino que a su vez adapta un fragmento del romance de "Cercada tiene a Valencia" en la versión original de Sepúlveda.

En cuanto a su contenido, la serie de romances seleccionada prescinde de la puesta en situación que realizan las crónicas, a ejemplo de la *Crónica de Castilla*, y entra en materia directamente informando del personaje recién llegado a Valencia y de sus cualidades físicas y morales. A partir de ahí se adaptan al estilo del romance (con repeticiones, narración y diálogo, con predominancia de este en algunas piezas; paralelismo y dramatismo) el resto de las acciones del esquema argumental que hemos determinado, a excepción de la segunda huida de la batalla, redundante para el dinamismo de los octosílabos y la fuerza de las palabras de las enseñanzas del Cid. El conjunto de romances, por lo tanto, abarca los siguientes puntos de nuestro esquema:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fidalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Lacarra (2002) apuntaba a la posibilidad de que el origen de Martín Peláez se encuentre en algún relato oral, atribuido a algún otro personaje. Nos parece muy poco probable, porque el personaje es claramente historiográfico; otra cosa es que se nutra de tipos y motivos tradicionales. La narración contrapone a Martín Peláez y el Cid, en comportamiento y procedencia. La repetida mención a la naturalidad asturiana de Martín plantearía una vinculación con la cuna de la Reconquista, además de con la familia de Jimena Gómez, frente a la figura del Cid, que algunos textos cronísticos insinuaban, aunque la negaran, de procedencia bastarda. Martín Peláez se acerca por su cobardía y su apostura a los infantes de Carrión (*CMC*, vv. 3327-3328) y por sus costumbres refinadas al conde de Barcelona.

La frecuente reimpresión de las colecciones de romances que incluían los de Martín Peláez aumentó la popularidad de los episodios narrados, facilitando su difusión hasta el teatro, pero también lo hizo su forma versificada, pues permitía encajarlos con pocos retoques en las intervenciones de los personajes, según una práctica habitual en la época. El dramatismo que ya contienen estas composiciones en octosílabos hace que se acoplen fácilmente a la escena.

El decurso narrativo entre las crónicas y los romances, a través de las variaciones del esquema argumental examinado en cada nueva versión, nos ha llevado a identificar diez de las doce etapas del héroe definidas por Joseph Campbell (1949) como sigue:

1. **Mundo ordinario.** La Asturias natal de Martín no es pasada por alto casi por ningún relato; es más, incluso en los que no es más que un personaje de relleno se lo menciona con su sobrenombre de “el Asturiano”. Es el mundo real antes de empezar la historia, que refiere Campbell, y que servirá a los dramaturgos del siglo XVII para ambientar en varias claves la presentación al público del personaje.
2. **La llamada a la aventura.** Se da cuando al protagonista se le presenta un problema, desafío o aventura, que en este caso es ni más ni menos que la llamada del Cid, lo que ya son palabras mayores. En su “noble linaje”, mencionado insistentemente, yace la predisposición o cierto destino a ser llamado para tales fines. Cuando al fin da prueba de lo que es capaz, se habla de su nuevo comportamiento como “buen caballero”. No podría ser

de otro modo, pese a que no ocurre así en todos los casos, como vemos en el contraste que presenta con los infantes.

3. **Rechazo de la llamada.** Hay reticencias para aceptar la llamada, que, por miedo al cambio, puede llegar a negarse. Los narradores inciden en que, pese a sus innegables aptitudes físicas para la guerra, el joven Martín es de corazón cobarde. Siendo él el mejor conocedor de su condición, es preso de las dudas. Sus dos huidas (una en los romances) plasman esta etapa. El teatro hará, como de casi todo, un uso cómico de ese hecho, expresado en las dudas de su propio padre para tal misión o en los soliloquios del propio Martín.
4. **Encuentro con un mentor** o con ayuda sobrenatural. Como el viaje y la llamada son ineludibles, el héroe se encuentra esa figura, en este caso el Cid, que le suministrará la (in)formación necesaria y lo entrenará para responder al desafío. Es la educación bajo la égida de un hombre excelso que, no por casualidad, se tornó mito y leyenda.
5. **Primer umbral.** Se abandona el mundo ordinario y se cruza el umbral hacia el mundo especial o mágico. Nada puede haber peor para un cobarde que un campo de batalla. Su primera salida se saldrá con una huida a la posada. Martín cree que nadie lo ha visto y que está a salvo, pero ya ha traspasado el umbral, porque tendrá que regresar y además vivir con otro temor añadido: el de ser descubierto. Esta sería su travesía del desierto.
6. **Pruebas, aliados y enemigos.** El banquete que tiene lugar tras la batalla le muestra una disposición jerárquica que cree comprender, e identifica a la vez enemigos y aliados. Si bien todos los comensales son compañeros de armas, no puede evitar sentirse hostigado por el prestigio ganado en la batalla que poseen / ostentan los sentados en la mesa del nivel inmediatamente inferior al Cid, con Alvar Fáñez. No será solo durante el primer banquete sino durante los dos sucesivos (salvo en los romances) cuando empezará a aprender las reglas de ese mundo especial.
7. **Acercamiento.** Martín, en su segunda batalla, realiza un contacto con el enemigo mayor que la primera vez, aunque vuelve a huir a la posada. Ello supone, sin embargo, la superación de una prueba.

8. **Prueba decisiva.** El momento crítico tiene lugar cuando sale a la batalla a jugarse la vida, a morir o matar; es la prueba a vida o muerte. Vence (su miedo) matando.
9. **Recompensa.** Tras enfrentarse a la muerte, el héroe se ha sobrepuesto a su miedo, y su recompensa se la brinda el Cid, que lo convida a tomar asiento junto a sus hombres de confianza.

Las pruebas 10, el **camino de regreso**; 11, la **resurrección o iluminación**, cuando en el camino de vuelta se dé otra prueba decisiva en su mundo de origen en la que el héroe deba enfrentarse a la muerte aplicando lo aprendido, a través de la cual se completa la transformación; y 12, el **regreso con el "elixir"**, la consciencia que toma el héroe de su poder, que usará para hacer el bien en el mundo ordinario, no están representados en este esquema argumental.

El reconocimiento de este esquema demuestra la autonomía que subyace al episodio, por cuanto en él se plantea, más allá de las relaciones con la magna figura del Cid o el cerco de Valencia, el reto al que se enfrenta un héroe sobre sí mismo.

Si según Aristóteles el principio esencial de toda obra literaria es el de la representación (mímesis), en las comedias de asunto histórico o épico-legendario, el poeta pretende plasmar asuntos basados en sucesos destacados, coetáneos o pasados. La materia es la leyenda, la tradición o la historia, y entre ella y la forma poética se sitúa el actor creador, que forja una nueva esencia que toma su molde de la idea preexistente en la mente del artista. La sociedad desde el siglo XVI imita la vida en su tradición histórica o legendaria (Porrata, 1973) y los romances y las crónicas son las fuentes principales este fenómeno.

Aunque la creación literaria puede basarse tanto en la libre invención (dentro de lo que esta es posible) o en la adaptación de materiales preexistentes, en la comedia nueva de asunto histórico o épico-legendario, el poeta pretende plasmar argumentos basados en sucesos destacados, pasados o, a veces, más o menos coetáneos. La materia prima la proporcionan, entonces, la leyenda, la tradición o la historia, y entre ella y la forma poética se sitúa el actor creador. En el caso de la literatura áurea, esa tradición histórica o legendaria tiene sus fuentes principales las crónicas y los romances.

*Las hazañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia* (1603) es la primera obra teatral que adapta el episodio de Martín Peláez. Del esquema argumental definido antes, la acción teatral (según un procedimiento frecuente en estos casos) se abre en la mitad y resume los restantes puntos; solo el punto f) aparece en esta obra, aunque asume los que le siguen por la recurrencia del alimento. Después de cada batalla, Martín Peláez siempre tiene hambre, lo que parece un motivo carnavalesco y que lo conecta con el motivo de la comida de las crónicas. El punto del esquema de la narración en que se centra la comedia es el siguiente:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.**
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

En esta comedia la acción se abre con Martín huyendo de una batalla, lo que da lugar a la reprensión del Cid hasta que vuelve al campo para ser el mejor guerrero, con acciones hiperbólicas como salir a escena con un moro debajo del brazo.

La principal característica de esta adaptación es el uso extensivo del romancero de la serie de Martín Peláez, pues aparece la tercera parte casi completa. Los hechos sobrenaturales a la muerte del Cid, desligados del resto en el tercer acto, al recrear la leyenda de Cardeña mucho tiempo después, lo retomará otra de las obras teatrales que estudiamos. La inclusión de dos judíos recuerda a los del CMC, aunque, en todo caso, a través de las crónicas o el romancero. Martín Peláez y Antolínez tienen un galanteo con dos moras, lo que inaugurará la vida sentimental del personaje, que será tema central en otras obras. La división es en tres jornadas y hay abundancia de personajes, acorde con la espectacularidad que busca el teatro barroco en este periodo.



*El cobarde más valiente* (1608 - 1612), atribuida a Tirso de Molina, reduce a 18 los 54 personajes de la comedia anterior y asigna muy eficazmente los tipificados en la comedia nueva. Martín Peláez, que hará las veces de galán, Sancha, de dama, Botija, gracioso, y Alvar Fáñez, antagonista sentimental de Martín, y el Cid, barba, y un maldiciente Bermudo. También los moros aparecen bastante delineados en la esfera opuesta a la cristiana. Lo que sucede en esta comedia es que Martín es llamado a la guerra en Valencia estando en su Asturias natal. De mala gana acude con su criado Botija y lo sigue en secreto su novia Sancha disfrazada de hombre. Allí el Cid lo recibe con los brazos abiertos, pero en su primera lid tiene miedo y huye. El Cid lo ve y, como en las crónicas, le enseña el valor de un caballero sentándolo junto a él. A la siguiente batalla Martín se comporta como un guerrero valiente.

Este drama integra todos los elementos narrativos que conformaban el episodio en las crónicas que lo narraban por extenso y deja muy claros los rasgos de carácter de este personaje, su cambio de cobarde a valiente y los medios por los que se obra, por eso consideramos fundamentalmente que es la adaptación más completa:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Las principales adiciones al esquema argumental son el paso de Martín Peláez a un rol protagónico a través del cual estructurar la trama; la introducción de la temática amorosa entre una dama y el protagonista, así como el tercero en discordia, Alvar Fáñez; la figura del gracioso, que será a veces voz de la

conciencia del señor, a veces reflejo de sus peores rasgos; y el motivo de la mujer disfrazada de hombre. Este singular recurso, muy usado en la comedia nueva, produce un contraste jocoso y muy barroco: el caballero es cobarde y la dama demuestra todo el arrojo que le falta a él.

Otro añadido es la escena inicial en la tierra natal del protagonista junto a su padre, que será retomada en obras posteriores. Además de incidir en el carácter cobarde del personaje, cuestión crucial para que la acción dé un vuelco después, se presenta al personaje del padre, un noble asturiano quizá sugiriendo que está emparentado con Jimena. Las adiciones comentadas, como vemos, derivan del propio protagonista, lo que refuerza el hecho de que todo en la comedia gira en torno a él.

En *El amor hace valientes* (1668), atribuida a Juan de Matos Fragoso, aparecen diez personajes, notable reducción desde los 54 de la primera obra. Esta disminución se da en el marco de otro tipo de comedia, la que, en el ciclo de Calderón, empleará menos personajes, que serán polifuncionales. Estos son reconocibles en los tipos de la comedia: Martín Peláez es el galán; su criado Gergón es el gracioso; Elvira es la dama; Teresa es la criada de la dama; Alvar Fáñez es antagonista amoroso de Martín; el Cid es el barba, y el moro Celín será otro pretendiente de la dama. Al otro lado están otros secundarios y el rey moro Abenxaf, nombre que procede de las crónicas, aunque allí no es un rey sino el almojarife del Cid. Los dos criados viven un romance paralelo al de sus señores.

En este drama se conserva la vinculación con la comida de Martín, y se presenta la escena de la mesa. Los medios que el Cid adopta para reprender a Martín son los de otras obras, que a su vez procedían de los romances, pero no funcionan, ni tampoco la vergüenza, porque el conflicto de la cobardía de Martín aquí lo resolverán el amor y los celos. No aparece la incorporación de Martín a Valencia, pues ya se halla inmerso en asuntos amorosos allí cuando la obra comienza. A partir del punto h. del esquema argumental se elaboran muchas escenas galantes de propósito de enmienda, pero también acciones cobardes hasta el final de la obra. Así queda el esquema:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.

- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

La referencia a los romances es más limitada y se ciñe al cambio en Martín Peláez, base del drama de una época dominada por la refundición y la adaptación de argumentos previos. En esta comedia se pierde una buena parte del ambiente marcial que había estado presente en las adaptaciones previas. Predominan las escenas amorosas y la guerra es un mero escenario. El Cid importa en el argumento / la trama como árbitro de la situación, porque dirá con quién puede casarse Elvira.

*El noble siempre es valiente* (1660), de Antonio Enríquez Gómez, tiene quince personajes, más los soldados en genérico. Martín Peláez es identificado como galán, Doña Elvira como dama, Brianda como criada, Pelayo, el Cid y el rey Búcar son barbas y Chaparrín es el gracioso. La esfera de personajes moros cuenta con una amazona, la infanta Altisidora, su padre el rey Búcar, Arlaja, Celinda y Alí, más unos soldados moros, completan la nómina de personajes mahometanos. La amazona se inspira seguramente en el personaje de Nugeymat, Turquía en las crónicas, y que es la jefa de un grupo de amazonas que viene con Bucar.

Todos ellos profieren largos monólogos o soliloquios. Si comparamos las tiradas de versos que los forman con la vivacidad verbal de los dramas anteriores, vemos un fuerte contraste. La obra se inicia en tierra mora por primera vez; las rencillas del rey Alfonso con el Cid trasladará la acción a Castilla; luego va a Asturias, y finalmente a Valencia. El criado de Martín asume una importancia en la acción y en el propio delineamiento de su amo. Son muchas sus intervenciones y la fuerza de sus consejos. Está caracterizado con determinados rasgos que suelen atribuirse a lo popular, como la cobardía, a imagen de su señor, la astucia y la

maurofobia.

La relación entre la obra de Enríquez Gómez y el primer acto del drama de 1603, *Las hazañas del Cid y su muerte*, con la tomada de Valencia es estrecha, ambas reproducen el esquema argumental trazado al principio, salvo los dos primeros puntos:

- a. Martín llega con comida
- b. Pelea con arrojo contra los moros.
- c. Se incorpora a los hombres del Cid en el cerco de Valencia.
- d. Se describe como fijodalgo, asturiano, de buen físico pero cobarde.
- e. El Cid se propone educarlo.
- f. Huye de su primera batalla.
- g. El Cid lo sienta a su mesa tras haberlo visto huir.
- h. Vuelve a huir de la batalla.
- i. El Cid lo vuelve a sentar a su mesa y le da de su plato.
- j. Se avergüenza, comprende la situación y decide enmendarse.
- k. Vuelve a la batalla sin miedo y pelea como un caballero.
- l. El Cid le dice que se sienta a la mesa de los mejores caballeros.

Se menciona Santa Gadea y el episodio de Martín Peláez aparece intercalado en una trama general que responde a las consecuencias desencadenadas por el suceso de la jura. La originalidad del autor en la inclusión de este episodio a la trama consiste en ubicarlo en un marco mayor, el conocido argumento cidiano, y cifrar la incorporación de Martín a la guerra como la clave para la victoria, por extensión, para la agregación de Valencia a Castilla y, consecuentemente, para la restitución de Rodrigo Díaz ante el rey para que condone su destierro.

Una de las escenas que se recoge, como en todas las versiones del episodio desde las crónicas, y sobre las que se recrean los romances dedicados al personaje, es el de la huida en la primera batalla. Aquí sucede a propuesta de Chaparrín. Laín, una nueva incorporación como hombre del Cid, en contrapunto al calumniador Bermudo, los delata. Después tiene lugar la escena de la mesa. Cuando el Cid le reprehende, Martín reconoce súbitamente su destino heroico. Triunfa en la batalla y se convierte en embajador de su tío para negociar con el bando moro y rescatar a las mujeres Elvira y Brianda del cautiverio. Después actuará de intermediario

ante don Alfonso.

Elvira y las moras son un cruce entre la valiente Sancha de la segunda obra y la dama de la comedia atribuida a Matos Fragoso. Los romances usados en este drama son los mencionados sobre el episodio de la cobardía Martín Peláez y también los que tratan del Cid en Santa Gadea, el destierro del Cid y su muerte, con más libertad. Destaca la presencia de alusiones mitológicas y astrológicas, dando un halo enigmático a las palabras de los personajes, y vuelve lo sobrenatural con la anunciada muerte del Cid.

Los cambios semánticos que se dan a lo largo de las distintas recepciones de la versión de un argumento no deben suponerse tan profundos que las reelaboraciones del esquema argumental, en terminología de Rodiek, resulten superfluas. El curso de una variante del argumento intertextual a través de una pluralidad de contextos históricos no permanece imperturbable ante la aparición de nuevas versiones del argumento recurrente, que en cierto modo se superponen y complican el alcance semántico del texto más antiguo, pero desde una perspectiva posterior, no en sí mismo.

El episodio de Martín Peláez supone la actualización de un paradigma argumental en condiciones de variación diacrónica extraliteraria, es decir, con cambio histórico de contexto sociocultural, y de variación diafásica intraliteraria, es decir, con cambio de género. Al analizar este caso comprobamos cómo permite combinar los planos de argumento y personaje, puesto que este tiene aquí una personalidad propia que no se subordina a su función argumental y que, por lo tanto, puede interferir con ella en su decurso histórico, y porque se actualiza en períodos y géneros diversos que no sólo se suceden cronológicamente, sino que influyen unos en otros, concatenándose.

Su personalidad deriva del conflicto interno que resuelve heroicamente. Como hemos visto arriba analizando el esquema de Campbell, Martín Peláez cumple casi todos los pasos del héroe, pero en el teatro áureo se mantiene el conflicto interno (la cobardía/valentía) con una gran variabilidad de la función argumental. Destaca en este sentido la obra atribuida a Matos Fragoso, que toma los elementos argumentales de las anteriores versiones para construir un mero paisaje donde poner el conflicto, que seguirá siendo el de la cobardía/valentía,

pero no por la vergüenza medieval, ni por el respeto que infunde la figura del Cid, ni siquiera por su condición noble. Es especialmente significativo este drama en lo que tratamos de ejemplificar porque la conversión no se produce hasta el final de la obra, la cual es una sucesión de escenas de amor y celos como sucede en muchas comedias coetáneas, que llevan y traen el conflicto interno asimilado al deseo amoroso.

El primer autor puso a Martín Peláez y su cobardía bajo los focos. Creemos que no en vano es esa la primera escena a la que asiste el espectador. El argumento que se desarrolla libremente en el I Acto le da pie al segundo autor para llevarlo a lo que Franzel denomina un 'estado óptimo' y Stierle un 'nivel final'. Este estadio a veces no evita que el resto de las refundiciones sean paródicas. La obra atribuida a Matos Fragoso no es en sí una parodia, pero el retroceso del ardor bélico de las anteriores y la larga zozobra en la que vive el personaje durante los tres actos quedarían más cerca de ello. En esta comedia ya no queda espacio para escenas donde subrayar el importante papel que pasa a cumplir Martín para el Cid tras demostrarse valiente, como actuar de embajador para el rey de Castilla, o conducir allí a sus hijas con los infantes. Martín obtiene la mano de Elvira y no parece necesario incidir en la fama que acarreará por los reinos peninsulares: la obra termina cuando al Cid le entregan las llaves de la ciudad.

Enríquez Gómez cerca el conflicto con episodios estrafalarios de diversa índole. En el centro de ellos sitúa la nobleza del personaje como nuevo acicate para que se produzca la conversión, algo que se nombra insistentemente desde el pasaje cronístico pero que no había entrado a formar parte del conflicto central. La adhesión al género de los dramas de honor que en esta época hace triunfar Calderón es una muestra de su variación diacrónica extraliteraria, es decir, con cambio histórico de contexto sociocultural, al mismo tiempo que lo es de variación diafásica intraliteraria, es decir, con cambio de género.

La tematología, que trata elementos recurrentes desde el punto de vista histórico literario, señala que hay que distinguir cuidadosamente entre 'motivo', 'argumento' y 'esquema argumental recurrente'. Si el 'argumento' es la narración abreviada y resumida de los elementos más importantes de un texto concreto, el 'esquema argumental recurrente' es aquel argumento que varios textos tienen en común –una especie de 'esqueleto' narrativo–. El 'esquema argumental

recurrente' pertenece, pues, al ámbito de lo intertextual y se refiere siempre a una pluralidad de textos.

Cada texto individual representa una versión concretizada (o sea, una configuración individualizada) del 'esquema'. Como sinónimos de 'esquema argumental recurrente' Rodiek emplea 'argumento tradicional', 'argumento intertextual' y 'argumento recurrente'. El argumento recurrente en el episodio de Martín Peláez es el esqueleto narrativo que, más o menos desarrollado, asumen todos los dramaturgos de la serie. Todo esto tiene que ver con la sintonía con un determinado sistema de valores, compartido (en principio) por los autores y sus públicos, en lo que Montaner establece como un sistema basado en tres conceptos: la episteme, la cosmovisión y mentalidad [en prensa].

Según la tematología hay que tener en cuenta que cuando se expone críticamente la evolución de temas y motivos es crucial determinar por qué un esquema argumental recurrente se adhiere a una nueva temática, qué marco sociocultural consigue investir a un argumento tradicional de nueva actualidad, y cómo la nueva temática condiciona la estructura motivista y textual (Rodiek, 1995). En estas páginas sostenemos que el llamado conflicto interno heroico es el que hace que el esqueleto se desprenda de sus versiones cronísticas y del romancero y vaya ganando un terreno creciente en ese marco sociocultural que es la comedia nueva, donde la ficcionalidad y el público darán un nuevo sentido al personaje. Como dice Montaner, [en prensa: pp. 58-59], "para un pensamiento tan eminentemente alegórico como el del Barroco, la realidad o irrealidad histórica de los sucesos narrados resultaba irrelevante para su interpretación como lecciones político-morales". Veíamos cómo en el *Compendio historial* de Rodríguez de Almela la materia se había ejemplarizado. No es el caso en el teatro, ni tampoco la de dar clases de historia. La universalidad de los conflictos de un héroe que realiza hazañas externas porque ese es el paso necesario para redimirse a sí mismo es lo que hace que el tema perdure y se actualice con tal de conservar su núcleo, la tensión entre contrarios, entre el ser y el deber, los valores morales y en el Siglo de Oro esta tensión encuentra una investidura perfecta en la idea de los imperativos del honor y de la sangre, la tensión entre apostura y valor, o la propia cobardía como antítesis misma del heroísmo, que se cifra en el coraje.

Peláez es un modelo del héroe épico esforzado, quizá el que más, ya que se vence

o sobrepone a sí mismo, si bien esto sería en parte discutible, y quizá lo que hace es una alquimia o catarsis personal, en virtud de la cual elimina la escoria de cobardía adherida al núcleo duro (y puro) de la valentía, como virtud inherentemente nobiliaria y caballeresca, en una época en que el origen de la nobleza se vinculaba a las hazañas guerreras y en que desdeñar del comportamiento tradicional se concebía como "bastardear", que *Autoridades*, I, 569-570, define así:

BASTARDEAR. v. n. Degenerar, y en cierta manera desviarse del legítimo origen y raíz que antes naturalmente tenía, menguando de su calidad y principio. Dícese de los animales, aves, plantas y otras cosas, que pierden de su primer sér y casta. Es formado del nombre Bastardo. Lat. Degenerare. FR. LUIS DE GRAN. Symb. part. 3. cap. 2. De tal manera han torcido y bastardeado de su naturaleza. MANER. Apolog. Dedicat. Aquí verán los desencaminados quanto bastardeán sus obras, y quanto degenéran del nobilissimo solar de su lináge. OV. Hist. Chil. fol. 52. Siendo los caballos de tan buena casta, y habiendo hallado la tierra tan à propósito, no han tenido ocasión de bastardear.

Esto pretenden mostrar los dramaturgos que presentan a Martín en su Asturias natal alejado del deber de la guerra que impone su nobleza, en el mundo ordinario de Campbell, hasta que logrará la recompensa con su redención.

Es el amor el nuevo motor del Martín áureo, la alquimia que permite que recorra internamente el resto del periplo del héroe y complete la rueda de las doce pruebas: 10) el camino de regreso, 11) la resurrección o iluminación y 12) el regreso con el "elixir", la consciencia. El noble enamorado que ha aprendido a ser valiente ya solo hará el bien a su alrededor. Cumpliendo su destino heroico.



## **BIBLIOGRAFÍA**



ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER, Rosa NAVARRO DURÁN, *Breve historia de la literatura española*. Barcelona, Alianza editorial, 2005.

ALVAR, Manuel, "Alfonso X contemplado por Don Juan Manuel", Alvar, Carlos e Lucía Megías, José Manuel (eds.), *La Literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 91-106.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*, Kassel: Reichenberger, 1997, 3 vols.

ALVES MOREIRA, Filipe, "Processos de ficcionalização do discurso nos relatos cronísticos do reinado de Alfonso VIII de Castela", *Literatura y ficción: "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media / coord. por Marta Haro Cortés*, Vol. 1, 2015, págs. 225-239.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

ANÓNIMO, *Comedia de las hazañas del Cid*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, estudio preliminar de Justo García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1929, vol. XI, pp. 37-65.

ANÓNIMO, *Vida y muerte del Cid Campeador y noble Martín Peláez "de un ingenio de esta corte*, Barcelona, Francisco Surió, a costas de la Compañía, 1770.

ANTELO, Gema "Cienfuegos. Dos autores judeoconversos frente a la censura: Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez". *Talía: Revista de estudios teatrales*, 2019, nº 1, p. 163-186.

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1999.

ARELLANO, Ignacio, *Dos mitos españoles en escena El Cid y la Celestina en la comedia del Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid, 2012.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1992.

ARIZPE, Víctor, *The Spanish Drama Collection at Ohio State University Library: A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1990.

ARMISTEAD, S. G. & J. H. Silverman, «Una variación antigua del romance de Tarquinio y Lucrecia», *Thesaurus*, 33 (1978), págs. 122-126.

ARMISTEAD, Samuel G., “Dos tradiciones épicas sobre el nacimiento del Cid”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1), 1988, pp. 219-248.

ARMISTEAD, Samuel, “La Crónica de Castilla y las Mocedades de Rodrigo”,

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

BAUTISTA, Francisco, “Cardeña, Pedro de Barcelos y la Genealogía del Cid”, *e-Spania*, 11 (jun 2011, mis en ligne le 10 juillet 2012), accesible en línea en <<http://journals.openedition.org/e-spania/20446>>; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.20446>.

BAUTISTA, Francisco, “Santillana, Mena, y la coronación de los poetas”, en *From the ‘Cancionero de la Vaticana’ to the ‘Cancionero general’: Studies in Honour of Jane Whetnall*, ed. Alan Deyermond & Barry Taylor, PMHRS n. 60, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2007, págs. 55-74.

BAUTISTA, Francisco, «The *Poema de mio Cid* in 13th and 14th-Century Romance Historiography», en *A Companion to «Poema de mio Cid»*, coord. Irene Zaderenko y Alberto Montaner, Leiden, Brill, 2016.

BAUTISTA, Francisco. Juan de Pineda, La "Crónica manuelina" y la historiografía post-alfonsí. *Medievalia*, 2016, vol. 19, no 1, p. 0007-32.

BELTRAN, Vicenç. “El Romancero hoy: nuevos estudios, nuevas

propuestas". *Criticón*, 2018, no 134, p. 243-253.

BELTRAN, Vicenç. "Génesis del romance y difusión del romancero: ideología, política y propaganda. *Génesis del romance y difusión del Romancero: ideología, política y propaganda*", 2016, p. 463-479.

BELTRAN, Vicenç. "Los Manrique y la emergencia del romancero". *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 2018, no 2.

BÉNICHOU, Paul, *Creación poética en el romancero*, Madrid, Gredos, 1968.

BENITO-VESELS, Carmen. "La prosa histórica de don Juan Manuel: la Crónica abreviada y el Libro de las armas". En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994. p. 181-186.

BENITO-VESELS, Carmen, "Género literario y técnicas narrativas de la Crónica Abreviada", *Crítica Hispánica* 10, 1-2, 1988, 41-48.

BENITO-VESELS, Carmen, "La prosa histórica de don Juan Manuel: la Crónica Abreviada y el Libro de las armas", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. Isabel Toro Pascua, vol. 1. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 181-186.

BENITO-VESELS, Carmen, *Don Juan Manuel: escritura y recreación de la historia*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994.

BENITO, Ana I. "La ubicua presencia del moro: maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano". *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age*, 2015, p. 103-28.

BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001.

BISANZ, A.J. y R. TROUSSON (eds.), "Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung", en *Festschrift Elizabeth Frenzel*, I, Stuttgart, 1980.

BOIX JOVANÍ, Alfonso, "Literatura y folklore en las leyendas "post mortem" del Cid", *Medievalia*, Vol. 52, Nº. 1, 2020, págs. 5-39.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998b.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Portugal en la Monarquía Hispánica, 1580-1640. Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, Madrid: Editorial Complutense, 1987, 2 vols.

BURGUILLO LÓPEZ, Francisco Javier, *Aproximación al concepto «cancionero petrarquista» y a su relación con la poesía española del primer Siglo de Oro*, Salamanca: Trabajo de Grado presentado en la Universidad de Salamanca y dirigido por el Prof. Miguel García-Bermejo Giner, 2006.

BURTON, David G., *The Legend of Bernardo del Carpio. From Chronicle to Drama*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1988.

BUSTOS GUADAÑO, María del Mar, «La crónica de Ocampo y la tradición alfonsí en el siglo XVI», en *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, ed. Inés Fernández-Ordóñez, Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, págs. 187-217.

CAMACHO, Pamina Fernández. "La 'Crónica General' de Florián de Ocampo y la invención retórica de la historia de España". *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 2019, no 32, p. 115-135.

CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, ed. española a cargo de Rosa Navarro Durán, Madrid: Ariel, 1994.

CANAVAGGIO, Jean, « Introduction générale », en *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, ed. R. Marrast, Paris: Gallimard, 1983.

*Cancionero de romances (Amberes, 1550)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino,

CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Notas sobre le romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de filología española*, 62 (1982), págs. 51-76.

CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «Del “romancero nuevo” a la “comedia nueva” de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, 50 (1982), págs. 33-52.

CASO GONZÁLEZ, José, «La muerte del rey don Sancho de Juan de la Cueva y sus fuentes tradicionales», *Archivum*, 15 (1965), págs. 126-141.

CASTILLO CÁCERES, Fernando, *Estudios sobre cultura, guerra y política en la Corona de Castilla*, Madrid: CSIC, 2007.

CASTRO, Guillén de, *Las mocedades del Cid*, ed. Víctor Said Armesto, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, n. 15), 1968.

CATALÁN, Diego, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro Nacional», *NRFH*, 3 (1949), págs. 130-140.

CATALÁN, Diego, *Arte poética del romancero oral. Parte segunda. Memoria, invención, artificio*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998.

CATALÁN, Diego, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne del XVI-XVII siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Anejos del Criticón 8, 1997.

CHICOTE, Gloria Beatriz, «Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos», *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 12 (2006), en línea.

CIAVARELLI, María Elisa, *El tema de la fuerza de la sangre. Antecedentes europeos: siglo de oro español, Juan de la Cueva, Cervantes, Lope, Alarcón.*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.

CID, Jesús Antonio, «El Cid en el romancero», en *Ochocientos años del «Mío Cid»: una visión interdisciplinar*, ed. Emiliano Valdeolivas, Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008, págs. 177-200.

CINTRA, Luís Filipe Lindley, “Sobre uma tradução portuguesa da ‘General Estoria’ de Afonso X”, *Boletín de Filología*, XII, 1951, pp. 184-91.

CINTRA, Luís Filipe Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344: A Lenda do Rei Rodrigo*, Lisboa, Verbo, 1964.

CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*. Librairie Droz, Ginebra, 1983.

COMAS CARABALLO, Daniel, *El IV Centenario de la fundación de la Universidad de Valencia*, Universitat de Valencia, 2003.

CONDE, Juan-Carlos y Andrés Enrique-Arias. “El Magnum opus alfonsí, al fin accesible: sobre la reciente edición de la General estoria de Alfonso X el Sabio: consideraciones editoriales y ecdóticas sobre la nueva edición de la General estoria. La materia bíblica en la nueva edición de la General estoria”. *Romance philology*, ISSN 0035-8002, Vol. 65, N° 2, 2011, pp. 349-375.

CORREA RODRÍGUEZ, Pedro, *Los romances fronterizos*, Granada: Universidad de Granada, 1999, 2 vols.

CORREA, Gustavo, «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, 27.3 (1959), págs. 280-302.

CORRIENTE, Federico, *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 2003.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano por E. C. y M.*, Madrid, 1902.

COUDERC, Christophe. “Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII.” *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 2017, vol. 23, p. 78-103.



COUDERC, Christophe. "Transferencias culturales: el teatro en España y en Francia en el siglo XVII (mito y realidades de una influencia)". *Revista de Lenguas Modernas*, 2011, no 14, p. 113-135.

CRESPO VILA, Raquel, "La materia cidiana en la narrativa española actual (2000-2019): Fórmulas para una reapertura (posmoderna) de la historia", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, N°. 19, 2021, págs. 81-104.

CULIANU, Ioan P., *Éros et magie à la Renaissance: 1484*, pref. Mircea Eliade, Paris, Flammarion, 1984; vers. esp.: *Eros y magia en el Renacimiento: 1484*, trad. N. Clavera y H. Rufat, Madrid, Siruela (El Árbol del Paraíso, 17), 1999.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984 (4ª reimpresión de la primera edición castellana de 1955).

DANG, Virginie, "De la lâcheté du guerrier à la maîtrise du prince : Eneas à la conquête du pouvoir", *Le Moyen Age* 2001 / 1 (Tome CVII), p. 9-28.

DAVIS, Charles y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books, 1997.

DAVIS, Elizabeth B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia & London: University of Missouri Press, 2000.

DE LA BARRERA, Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII (nota)*, Madrid: Rivadeneira, 1860 (reeditado en Madrid: Gredos, 1969).

DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano. Crítica textual y crónicas generales de España: ejemplificación de un método. En *Isaías Lerner/Robert Nival/Alejandro Alonso (edd.)*, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York*. 2004. p. 16-21.

DEYERMOND, Alan, "La estructura del Cantar de "Mio Cid", comparada con la de otros poemas épicos medievales", *Actas del Congreso Internacional El Cid, poema e historia*, Burgos, Ayuntamiento, 2000, pp. 25-39.

DEYERMOND, Alan, *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio, 1987.

DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1998.

DI STEFANO, Giuseppe, “Crónicas y romances”, Fernández-Ordóñez (coord.), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Universidad de Valladolid, 2001.

DI STEFANO, Giuseppe, “La tradición impresa del romancero: el pliego suelto”, *Historia y crítica de la literatura española / coord. por Francisco Rico*, Vol. 1, Tomo 2, 1991 (Edad Media. Primer suplemento / coord. por Alan D. Deyermond), págs. 230-234.

DI STEFANO, Giuseppe, «El Parnaso y el romancero», *BHi*, 109.2 (2007), págs. 385-400.

DI STEFANO, Giuseppe, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 33 (1977), págs. 373-412.

DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero* (ed. lit.), Madrid, Castalia, 2012.

DIAGO; Manuel V., “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, n.º 50, 1990, pp. 41-65.

DIAMANTE, Juan Bautista, *El valor no tiene edad*, en *El teatro español, historia y antología (desde el siglo XIV al XIX)*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: M. Aguilar, 7 vols., 1942-1943, vol. IV, págs. 965-1070.

DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, estudio introductorio de Samuel G. Armistead, Barcelona: Crítica, Biblioteca clásica, n. 8, 1996 [2005].

DÍEZ BORQUE, J.M. (org.), *El Cid, Poesía y Teatro*, Compañía Nacional de

Teatro Clásico, Madrid, 2007.

DÍEZ BORQUE, José María, «Lope de Vega y los gustos del *vulgo*», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 1 (1992), págs. 7-32.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.

DOMÍNGUEZ, José Luis Montiel. “Presunciones narrativas en el preludeo de Corpes (Cantar de Mio Cid, vv. 2492-2688)”. *Revista de Literatura Medieval*, 2014, no 26, p. 299-310.

DOMÍNGUEZ, José Luis Montiel. Subjetividad y objetividad en el Cantar de mio Cid y en las crónicas. *Revista de Filología Española*, 2018, vol. 98, no 1, p. 139-160.

DRURY, Tom. “Martín Peláez, aquel tímido asturiano”. *Hispania*, Vol. 64, nº 1, 1981, pp. 41-52.

DUMEZIL, Georges, *Mythes et dieux des Indo-européens*, Paris, Flammarion, 1992.

DUNCAN Moir y Edward M. WILSON, *Historia de la literatura española, vol. 3: Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas; Instrumenta, 3), 1974, págs. 212-213.

DURÁN, Agustín, *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1859-1861, 2 vols., 2ª ed.

DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

EGIDO, Aurora. La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia. *Bulletin hispanique*, 1986, vol. 88, no 1, p. 93-120.

*El Quinientos valenciano*, ed. Manuel V. Diago, València: Institució Alfons el

Elvira, Javier, Inés Fernández-Ordóñez, Javier García y Ana Serradilla (eds.): *Reinos, lenguas y dialectos en la Edad Media ibérica. Homenaje a Juan Ramón*

Lodares. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2008.

ELVIRA, Muriel. El «Apologético de las comedias españolas» a nueva luz. *Criticón*, 2015, no 125, p. 93-106. 1

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *El noble siempre es valiente. El noble Martín Peláez. Vida y muerte del Cid: comedia. Inc.: ¿Qué a vista de Valencia está la... Exp.: del noble Martín Peláez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 13 Sep. 2022.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: CSIC, 1967.

ESCOBAR, Juan de, *La Historia y el romancero del Cid*, Lisboa, 1605, ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1973.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español. T. 1: Discurso histórico; T. 2: Colección de piezas dramáticas*, Madrid: Aguado, 1830.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, "'Suele el disfraz varonil agradar mucho'. Las santas travestidas de la hagiografía en la comedia nueva", *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009 / coord. por Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Vol. 2, 2010 ([Recurso electrónico]), ISBN 978-84-8448-556-8, págs. 455-465

Fernández-Ordóñez (coord.), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Universidad de Valladolid, 2001, págs. 159-172.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Actores y autores de la historia al margen de la corte regia en la Edad Media ibérica \(1200-1460\)](#)", en Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras & Emma Falque (eds.), *Medieval studies in Honour of Prof. Peter Linehan*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, págs. 589-614.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Ordinatio y compilatio en la prosa de](#)

[Alfonso el Sabio](#)", en Mónica Castillo Lluch y Marta López Izquierdo (eds.), *Modelos latinos en la Castilla medieval*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2010, págs. 239-270.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Variación ideológica del modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: las versiones de la Estoria de España](#)", en Georges Martin (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, págs. 41-74.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Versión \(o Crónica\) amplificada de 1289](#)", en Carlos Alvar, José Manuel Lucía (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, págs. 986-996.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[El Mio Cid a través de las crónicas medievales](#)", en Jesús Gómez, *Ochocientos años de "Mio Cid": Una visión interdisciplinar*, Madrid, Ministerio de Educación, 2008, págs. 153-176.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[El taller historiográfico alfonsí. La Estoria de España y la General estoria en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio](#)", Montoya Martínez, Jesús e Domínguez Rodríguez, Ana (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 105-126.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[El tema épico-legendario de Carlos Mainete y la transformación de la historiografía medieval hispánica entre los siglos XIII y XIV](#)", Genet, Jean-Philippe (ed.), *L'histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XIIIe-XVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 89-112.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[La Historiografía Alfonsí y Post-Alfonsí en sus textos – nuevo panorama](#)", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n° 18-19, 1993-94, pp. 101-132.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "*La Versión Crítica. Presentación y Reconstrucción textual de una nueva versión alfonsí de la Estoria de España*", Nascimento, Aires A. e Ribeiro, Cristina Almeida, *Literatura Medieval, Actas*

do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Cosmos, vol. III, 1993, pp. 91-96.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "Los frutos del análisis discursivo: a propósito de una caracterización reciente del modelo historiográfico alfonsí", *Incipit*, XVII, 1997b, pp. 249-253.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Manuscritos historiográficos de autor](#)", en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carbajal & Javier Durán Barceló (eds.), *Los códices literarios de la Edad Media: Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, San Millán de la Cogolla: CiLengua & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, págs. 91-125.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "[Transmisión y metamorfosis. Hacia una tipología de mecanismos evolutivos en los textos medievales](#)". (Lecciones del SEMYR, 5) Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, (ed.): *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2001.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y Églogas. I, Profanas*, ed. Juan Miguel Valero Moreno,

FOLGER, Robert, "A Genealogy of Castilian Historiography: From *Nomina regum* to *semblanzas*." *La corónica* 32:3 (2004): 49-68.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca: Anaya, 1968 (reeditada en 1973).

FUENTETAJA SANZ, Jesús (ed.) *Manuel González Herrero. In memoriam*, Diputación Provincial de Segovia. 2009.

FUNES, Leonardo, "Alfonso el Sabio: su obra histórica y el 'fecho del Império'", *Exemplaria Hispánica*, 2, 1992-1993, pp. 76-92.

FUNES, Leonardo, "La blasfemia del rey sabio: itinerario narrativo de una leyenda (Segunda parte)", *Incipit*, XIV, 1994, pp. 69-101.

FUNES, Leonardo, "Nuevas y viejas lecturas de la historiografía alfonsí", *Incipit*, XVII, 1997b, pp. 255-273.

FUNES, Leonardo, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, London, Department of Hispanic Studies / Queen Mary and Westfield College, 1997a.

GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Teatro Español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses, y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid: Imprenta Real, 1785.

GARCÍA HERNÁN, David, «La función militar de la nobleza en los orígenes de la España Moderna», *Gladius*, 20 (2000), págs. 285-300.

GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex, 2006.

GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo: Talleres Tipográficos de D. Rafael Gómez-Menor, 1945.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M, «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew Martin Beresford, London: Department of Hispanic Studies of the Queen Mary and Westfield College, 1997, págs. 331-340.

GARCÍA, Santiago Gutiérrez; MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago López. "La vocación jacobea de Diego Rodríguez de Almela". *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, 2013, no 4, p. 39-67.

GILMAN, Stephen, «Lope, dramaturgo de la historia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 19-26.

GÓMEZ MORENO, Ángel, «La poética del romancero y la materia cidiana», en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas: actas del congreso internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» (Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999)*, ed. Carlos Alvar Ezquerro, Georges Martin & Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares: Universidad, 2002, págs. 325-338.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (ed.), *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, Barcelona: Crítica, 1996.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, “Géneros literarios en don Juan Manuel”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 17, 1992, pp. 87-125.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, “La crónica particular como género literario”, Toro Pascua, María Isabel (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, vol. I, 1994, pp. 419-427.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, “La ficción medieval. Bases teóricas y modelos narrativos”, *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media* / coord. por Marta Haro Cortés, Vol. 1, 2015, , págs. 45-74.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, «El romancero alfonsí», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*, ed. Rafael Beltrán, Valencia: Universidad de Valencia & Dpto. Filología Española, 2000, págs. 105-125.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1998, 4 vols.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez.” *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Ed. Santiago Fenrández Mosquera. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 213-30.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez.” *Hipogrifo*, vol 9.1, 2021, pp. 191-240.



GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, "Un éxito en los escenarios: El Cid Campeador de Antonio Enríquez Gómez." *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor, 2013, pp. 77-98.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid: C.S.I.C., 1947, 2 vols.

GONZÁLEZ, Lola. "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica". En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. 2004. p. 905-916.

GREGG, K. C., *An Index to the 'Teatro Español' Collection in the 'Biblioteca de Palacio'*, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1987.

GREGG, K. C., *An Index to The Spanish Theatre Collection in the London Library*, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1984.

HÄMEL, Adalbert, *Der Cid im spanischen Drama del XVI und XVII Jahrhunderts*, Halle: Niemeyer, 1910.

HÄMEL, Adalbert, *Der Cid in Spanischen Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Halle, Max Niemeyer, 1910.

HARO CORTÉS, Marta (coord.), *El Libro del caballero Zifar: materias literarias de la narrativa de ficción*, Monografías de Aula Medieval, 7, 2018.

HARO CORTÉS, Marta, "Enxemplos et semjanças para reyes": modelos de transmisión, en *Los códices literarios de la Edad Media*, dir. Pedro M. Cátedra, eds. Eva Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, pp. 127-159.

HAZBUN, Geraldine, «The 1541 "Crónica general" and the historical theatre of Juan de la Cueva and Lope de Vega: an epic debt», *Bulletin of the comediantes*, 60.1 (2008), págs. 1-29.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid: FUE, 1961.

HEUSCH, Carlos, "Les fondements juridiques de l'amitié à travers les Partidas d'Alphonse X et le droit médiéval", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19, 1993-94, pp. 5-48.

HIGASHI, Alejandro. El género editorial y el Romancero. *Lemir*, 2013, vol. 17, p. 37-64.

HIGASHI, Alejandro. El romancero artificioso y erudito en la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora. *Studia Zamorensia*, 2016, no 15, p. 103-115.

HIJANO VILLEGAS, Manuel "Deseo narrativo en la cronística post-alfonsí", *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), Vol. 97, N°. 5, 2020, págs. 465-478

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Crónica particular de San Fernando composición y transmisión", *Medieval studies: in honour of Peter Linehan* / coord. por Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras, Emma Falque Rey, 2018, págs. 275-322.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "El manuscrito Egerton 289 de la British Library y la Crónica manuelina", *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, N°. 25, 2016 (Ejemplar dedicado a: Crónica de 1344 / Les ports de la monarchie espagnole – Amérique / Semblanzas de los conquistadores).

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Fuentes romances de las crónicas generales: el testimonio de la Historia menos atajante", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 12, N° 2, 2011, págs. 118-134.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Fuentes romances de las crónicas generales: el testimonio de la Historia menos atajante", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Vol. 12, N° 2, 2011, págs. 118-134.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Historia y poder simbólico en la obra de don Juan Manuel", *Voz y Letra: revista de literatura*, Vol. 25, N° 1-2, 2014, págs. 71-

110.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "La Crónica de Castilla: tradición e innovación", *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas / coord. por Natalia Fernández Rodríguez, María Fernández Ferreiro*, 2012, págs. 645-654.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "La materia cidiana en las crónicas generales", *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: el Cantar de Mio Cid y el mundo de la épica / Alberto Montaner Frutos (aut.)*, 2013, págs. 141-168.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Monumento inacabado: la Estoria de España de Alfonso VII a Fernando III", *Cahiers d'études hispaniques medievales*, ISSN 1779-4684, N.º. 37, 2014, págs. 13-44.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Poética e ideología en la cronística postalfonsí", in *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, 2020, pp. 471-497. *Anejos de Revista de Filología Española*.

HIJANO VILLEGAS, Manuel, "Retorno a la selva textual: compiladores medievales y filólogos modernos", *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio / coord. por Javier Francisco San José Lera, Francisco Javier Burguillo López, Laura Mier Pérez*, 2008, págs. 353-363

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid: Playor, 1984.

JIMÉNEZ, Manuel González. "Sobre el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez de Almela. *Murgetana*, 2001, no 105, p. 9-15.

JOVANÍ, Alfonso Boix. El Cantar de Mio Cid y la inversión de los modelos narrativos folclóricos. *Hispanic Research Journal*, 2007, vol. 8, no 2, p. 99-105.

JOVANÍ, Alfonso Boix. El Cid pagó a los judíos. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 2006, vol. 35, no 1, p. 67-81.

JOVANÍ, Alfonso Boix. La fuga del león en el Cantar de mio Cid como ritual

iniciático. En *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: el Cantar de Mio Cid y el mundo de la épica*. 2013. p. 87-98.

JUAN MANUEL, don, "El Conde Lucanor", *Obras Completas*, II, Madrid, Gredos, pp. 9-503 (ed. de Cacho Blecua, José Manuel), 1983.

JUAN MANUEL, don, *Crónica abreviada*, ed. José Manuel Blecua, *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. II, 1983.

Kassel: Reichenberger, 1989.

KISH, Kathleen, «Los romances trovadorescos del *Cancionero sin año*», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, págs. 427-430.

LACARRA, M<sup>a</sup> Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA, *Historia de la literatura española I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2015.

LAMARI, Naima, "El motivo del doble paterno en algunas comedias de Tirso de Molina." In *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Bagatto Libri, 2012, págs. 2012, pp. 152-161.

LASKARIS, Paola, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XVXVII)*, Málaga: Universidad de Málaga, 2006.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Critical edition of spanish artistic ballads (romanceros artísticos) 1580-1650. Primera Parte del Romancero y Tragedias (1587) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*, ed. Barbara J. Morteson, New York-Ontario-Wales: The Edwin Mellen Press, 2006.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Manojuelo de romances*, ed. Eugenio Mele & Ángel González Palencia, Madrid: Editorial Saeta, 1942.

LAUER, A. Robert, *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart: Franz Steiner (Archivum

LEFEBVRE, Alfredo, *La fama en el teatro de Lope (Un aspecto de elaboración dramática)*, Madrid: Taurus (Cuadernos Taurus n. 40), 1962.

LEONARD, Irving A., «Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 4 (1938), págs. 277-293.

LEY, Ch. D., «Lope de Vega y las tragedias», *Clavileño*, 1, 4 (1950), págs. 9-12.

LISTERMAN, Randall W. "La commedia dell'arte: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda", en Evelyn Rugg et alii (coor): *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 464-466.

LLANOS LÓPEZ, Rosana, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid: Arco Libros, 2007.

LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán, *Obras dramáticas*, ed. Fernando González Ollé, Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique. Las comedias" en lenguaje antiguo": del teatro heroico del XVI a la comedia nueva. *Anuario Lope de Vega*, 2021, vol. 27, p. 0225-254.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Eds. Alcalá, 1968.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas, I, Filosofía Antigua Poética*, intr. José Rico Verdú, Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

LÓPEZ POZA, Sagrario, «El *exemplum* en los libros españoles de emblemas (siglo XVI)», en *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVIe-XXe siècles)*, ed. Manuel Borrego-Pérez, Besançon: Annales Littéraires de L'Université de Franche-Comté & Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, págs. 175-194.

LOUREIRO, José Ángel Salgado. "La Crónica abreviada de don Juan Manuel en la historiografía post-alfonsí". *Historiografías*, 2019, p. 91-111.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y ALVAR EZQUERRA, Carlos, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «La pragmática de 1558 o la importancia del control del estado en la imprenta española», *Indagación (In memoriam de José Francisco de la Peña Gutiérrez)*, 4 (1999), págs. 195-220.

Magnànim, 1984b, págs. 61-74.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones S.A., 1972.

MARTIN, Georges, (1997b), "Alphonse X et le pouvoir historiographique", Genet, Jean-Philippe (ed.), *L'histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XVIIIe-XVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997b, pp. 229-240.

MARTIN, Georges, (2000), "El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes", ídem (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 9-40.

MARTIN, Georges, Carlos ALVAR y Fernando GÓMEZ REDONDO (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas: Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la Muerte del Cid": celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares, los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

MARTIN, Georges, *Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero*, Paris, Publication du Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris XIII / Klincksieck, 1997b.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "Historia y ficción en la épica medieval castellana", en *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: el Cantar de Mio Cid y el mundo de la épica* / Alberto Montaner Frutos (aut.), 2013, págs. 115-140.

MARTOS, Josep Lluís, "La fecha del Cancionero de romances sin año" *Edad de Oro*. 2017, 36, p. 137-157.

MATA CARRIAZO, Juan de, *En la frontera de Granada*, estudio preliminar de Manuel González Jiménez, Granada: Universidad de Granada & Universidad de Sevilla, 2002.

MATOS FRAGOSO, Juan de. *El amor haze valientes: comedia*. Sevilla: Depósito de Investigación Universidad de Sevilla, 2021. *Depósito de Investigación Universidad de Sevilla*. Web. 13 Sep. 2022.

MAURIZI, Françoise, «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67 (1996), págs. 287-305.

MAZZOCCHI, Giuseppe, "I manoscritti nella trasmissione della 'novela sentimental' castigliana", *L'europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, a c. di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2004, pp. 365-380.  
 MAZZOCCHI, Giuseppe, "A proposito del 'Libro antico' di Lorenzo Baldacchini", *Filologia dei testi stampa (area iberica)*", Modena, Mucchi, 2005, pp. 343-352.

McNAIR, Alexander J., "[Variantes y versos perdidos: El Cid Campeador de A. Enríquez Gómez entre el manuscrito \(1660\) y las comedias sueltas](#)". Comunicación al Congreso Internacional de Literatura Hispánica XXV. 5 de marzo de 2020.

McNAIR, Alexander, "[Vida y muerte del Cid de 'Un ingenio de esta corte: Transmisión y recepción de las sueltas tardías'](#)", comunicación al South Central Modern Language Association, 7 de octubre de 2021.

MEDEL DEL CASTILLO, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios antiguos y modernos*, Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735 (BNE R/ 14123).

MENA, Juan de, *La Yliada en romance según la impresión de Arnao Guillén de Brocar (Valladolid, 1519)*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1949.

MENDAÑO, Juan de (ed.), *Silva de varios romances recopilados por Juan de Mendaño (Granada, 1588)*, Madrid: Castalia, 1966.

MÉNDEZ APARICIO, Juan, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, págs. 581-608.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1919-1927, 6 vols.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI vols., en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, vols. 29-34, Madrid: CSIC, 1949.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1974.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras de Lope de Vega. Crónicas y Leyendas dramáticas de España (ver intro más Bernardo y Lara)*, Madrid: BAE, 1966 reimp.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Tratado de los romances viejos*, vols. 1-2, en *Antología de los poetas líricos castellanos*, vols. 6-7, en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, vols. 21-22, Madrid: CSIC, 1944.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, « Recuerdos del Cid ». *Boletín de la Institución Fernán González*. 3er trim. 1955, Año 34, n. 132, p. 626-630.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y María Goyri, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas: (español, portugués, catalán, sefardí). II. Romanceros de los Condes de Castilla y de los primeros Infantes de Lara*, ed. Diego Catalán, Madrid: Gredos, 1963.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el romancero. Obras completas de R. Menéndez Pidal*, vol. XI, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid:



Hernando, 1934.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid: Espasa Calpe, 1953, 2 vols.

MESONERO ROMANOS, R. de, *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1589-1740)*, 1951.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid: Castalia, 2003.

MICÓ, José María, «La época del Renacimiento y del Barroco», en *Historia de la traducción en España*, coord. Luis Pegenaute Rodríguez & Francisco Lafarga Maduell, Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004, págs. 175-208.

MOLINA, Tirso de (Fray Gabriel Téllez), *Obras completas. T. 5 (Tercera parte de las comedias) [Del enemigo, el primer consejo. No hay peor sordo. La mejor espigadera. Averígüelo Vargas. Le elección por la virtud. Ventura te dé Dios, hijo. La prudencia en la mujer. La venganza de Tamar. La villana de la Sagra. El amor y el amistad. La fingida Arcadia. La huerta de Juan Fernández]*, ed. María del Pilar Palomo, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.

MONCAYO, Pedro de, *Flor de varios romances nuevos y canciones recopiladas por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589)*, en *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, vol. I, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1957.

MONTANER FRUTOS, Alberto, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989.

MONTANER r, Alberto, “‘Debajo de la influencia del planeta Marte’: Cervantes ante la astrología”, en *De la magia al escepticismo: Literatura, ciencia y pensamiento en los siglos XVI-XVIII*, ed. Mariona Sánchez Ruiz, Girona, Documenta Universitaria, 2018, pp. 119-136.

MONTANER, Alberto “*Cave carmen! De huellas de asonancia a ‘prosa rimada’ en las prosificaciones épicas cronísticas*”, en *Literatura medieval: Actas do IV*

*Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y C. Almeida Ribero, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. II, pp. 67-72. Accesible en línea en <<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.2/06.pdf>>.

MONTANER, Alberto (ed.), *Cantar de mio Cid*, con un ensayo de F. Rico, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 1); 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Real Academia Española; Espasa Calpe, 2016.

MONTANER, Alberto, “*Ars ratio regis uel populi? Una aproximación crítica al papel político de la producción cultural en el Siglo de Oro*”, en *Figuraciones literarias del poder político en el Siglo de Oro*, ed. Sabine Friedrich y Christian Wehr, Paderborn, Brill / Fink, 2021, pp. 53–97 (Hispanistisches Kolloquium, 6). Versión accesible en línea: [https://doi.org/10.30965/97833846764862\\_005](https://doi.org/10.30965/97833846764862_005)

MONTANER, Alberto, “De don Rodrigo Díaz al Cid: el surgimiento de un mito literario”, en *El Cid: Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001 (Mitos Universales de la Literatura Española, [1]), pp. 83-105.

MONTANER, Alberto, “El apócrifo del Abad Lecenio y el auge de la materia cidiana”, en [Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval \(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009\): In memoriam Alan Deyermond](#), ed. José Manuel Fradejas *et alii*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid; Universidad de Valladolid, 2010, vol. II, pp. 1407-1426.

MONTANER, Alberto, “El criterio frente al dogma: Cuestiones epistemológicas al hilo de los estudios medievales y renacentistas”, en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 143-175. Accesible en línea en <http://repositoriodigital-lasemyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/51#downloadTab>.

MONTANER, Alberto, “En defensa del sentido literal: De la interpretación a la explicación en el estudio de la literatura”, en *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas*, eds. Jesús G. Maestro e Inger Enkvist, Vigo,

Academia del Hispanismo, 2010 (Biblioteca Gianbattista Vico, 22), pp. 159-215.

MONTANER, Alberto, “Épica, historicidad, historificación”, en *El Poema de mio Cid y la épica medieval castellana: Nuevas aproximaciones críticas*, ed. Juan-Carlos Conde López y Amaranta Saguar, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2015 [= 2016], pp. 17-53 (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 75; Publications of the Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar, 3).

MONTANER, Alberto, “La mora Zaida, entre historia y leyenda (con una reflexión sobre la técnica historiográfica alfonsí)”, en *Historicist Essays on Hispano Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, ed. Barry Taylor y Geoffrey West, London, Maney Publishing for the MHRA, 2005 (Publications of the Modern Humanities Research Association, 16), pp. 272-352.

MONTANER, Alberto, “Las reliquias cidianas”, en *El culto a las reliquias: Interpretación, difusión y ritos*, ed. Francisco J. Alfaro y Carolina Naya, Zaragoza, Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, 2018 [ISBN 978-84-16723-52-2], pp. 99-106. Accesible en línea en <https://zaguan.unizar.es/record/71114?ln=es>

MONTANER, Alberto, “Los relicarios de altar en la Alta Edad Media hispánica: Devoción y liturgia”, en *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, ed. Francisco J. Alfaro y Carolina Naya, Zaragoza, Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 61-77.

MONTANER, Alberto, “Menéndez Pidal ante la poética de la epopeya”, en *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, ed. Inés Fernández-Ordóñez, Madrid, CSIC (Anejos de la *Revista de Filología Española*), 2020, vol. II, pp. 343-373.

MONTANER, Alberto, “Rodrigo y el gafo”, en *El Cid: De la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid», celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, ed. Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002, pp. 121-79.

MONTANER, Alberto, "Tipos y motivos épicos: Los poemas homéricos y el Cantar de mio Cid en paralelo", *Atalaya: Revue d'études médiévales romanes*, vol. 15 (2015).

MONTANER, Alberto, «La \*Gesta de las Mocedades de Rodrigo y la Crónica Particular del Cid», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 1985)*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 431-44. Accesible en línea en <<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas1/37.pdf>>.

MONTANER, Alberto, «Las Quejas de Doña Jimena: Formación y desarrollo de un tema en la épica y en el Romancero», en *Actas: II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, ed. José Manuel Lucía Megías et al., Alcalá de Henares, Universidad, 1991, vol. II, pp. 475-507. Accesible en línea en <<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas2.2/04.pdf>>

MONTANER, Alberto, «Sobre el alcance del "ocultismo" renacentista», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 627-850.

MONTANER, Alberto. "Hercules fundator: from culture hero to civic emblem in medieval and early modern Iberia", en *Canon Hispánico: Classical and Late Antique authors in medieval Iberian literature*, ed. Irene Salvo García y Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Porto, Turnhout, Brepols [en prensa]. (Textes et Études du Moyen Âge).

MOREL-FATIO, Alfred, *La comédie espagnole du XVIIe siècle*, Paris: Champion, 1923.

MORLEY, S. Griswold & Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.

MORLEY, S. Griswold & Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia: Castalia, 1961, 2 vols.

NÁGERA, Esteban de (comp.), *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta*

*ahora impresas (1554)*, ed. Carlos Clavería, Barcelona: Dekstre's, 1993.

NAKLÁDALOVÁ, Iveta, «Las metáforas de la lectura en el Siglo de Oro: la lectura como alimentación», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, ed. Anthony J. Close & Sandra María Fernández Vales, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, págs. 469-474.

NICOLÁS ANTONIO, *Biblioteca Hispana Nueva (1500-1672 en que se publica)*, Madrid: FUE, 1999 (1ª en 1672).

NIETO PÉREZ, María de los Reyes, «Los modelos heroicos de la Castilla épica», *Philologica canariensis: Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 12 (2006), págs. 259-288.

NIETO SORIA, José Manuel, (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación, ca. 1400-1520*, Madrid: Dykinson, 1999.

NIETO SORIA, José Manuel, *Ceremonias reales. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Nerea, 1993.

NOVO, Yolanda, «Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse & Frédéric Serralta, Pamplona: AISO, 1996, vol. II, págs. 291- 300.

NOVO, Yolanda, «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado», en *El redescubrimiento de los clásicos*, ed. Felipe B. Pedraza, Ciudad Real: Festival de Almagro & Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, págs. 35-61.

*Obras de Lope de Vega*, RAE, vol. XI. E, 1929.

OCETE, M., *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada, 1939.

OCHOA, Eugenio de & Leandro Fernández de Moratín, *Tesoro del teatro español: desde su origen (año 1356) hasta nuestros días, arreglado y dividido en cuatro*

*partes por Eugenio de Ochoa. T. I: Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega por L. F. de Moratín. T. II: Teatro escogido de Lope de Vega. T. III: Teatro escogido de Calderón. T. IV: Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días; parte 1. T. V: Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días; parte 2, Paris: Librería Europea de Baudry, 1838, 2 vols.*

OCHOA, Eugenio de, *Tesoros de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos*, París: Baudry, 1840.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Reajuste en el modelo trágico clásico en el ambiente teatral de la España de fines del Quinientos: a propósito del *zibaldone* de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega», en *Convegno di Studi «Tragedie popolari del Cinquecento Europeo» (Anagni 5-7 luglio 1996)*, ed. M. Chiabò & F. Doglio, Roma: Torre d'Orfeo, 1997, págs. 197-221.

OLEZA SIMÓ, Juan, «El nacimiento de la comedia. Estado de la cuestión», en *La Comedia*, ed. Jean Cannavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226.

OLEZA SIMÓ, Juan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), págs. 12-14.

OLEZA SIMÓ, Juan, «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto*, 6 (2002), págs. 127-164 (con numeración correlativa en la versión *on line*).

OLEZA SIMÓ, Juan, «Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, 3 (1981), págs. 9-45 (actualizado en Oleza 1984).

OLEZA SIMÓ, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984a, págs. 9-42.

OLEZA SIMÓ, Juan, «La Corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de oro*, (1986b), págs. 149-182.

OLEZA SIMÓ, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro*

*y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. J. L. Canet & dir J. Oleza, London: Tamesis Books & Institució Alfons el Magnànim, 1986a, págs. 251-308.

OLEZA SIMÓ, Juan, «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx*, ed. L. Quirante, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992, págs. 47-64.

OLEZA SIMÓ, Juan, *et alii*, «La Valencia virreinal del 500: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas*.

OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 1994 (3ª).

OTEIZA, Blanca, «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», en *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 99-128.

OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid: Cátedra, 2005.

PARKER, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona: Ariel, 1983. Es traducción de: *The Allegorical Drama of Calderon*, Oxford: Dolphin Co., 1943.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena E. MARCELLO, *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española: XXXV jornadas de teatro clásico*, Ediciones de Castilla-La Mancha, 2014.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe-B. & Milagros Rodríguez, *Historia de la literatura española II. Renacimiento*, Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.

PEDROSA, José Manuel. " Cuando paso por tu puerta..." Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández. *Nueva revista de filología hispánica*, 2002, vol. 50, no 1, p. 203-215.

PENNEY, Clara Louisa, *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York: The Hispanic Society of America, 1965.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Códice de autos viejos (selección)*, Madrid: Castalia, 1988.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el renacimiento*, Madrid: Laberinto, 2004.

PÉREZ REVERTE, Arturo, *Sidi*, Madrid, Alfaguara, 2019.

PÉREZ, Elisa, «Algunos aspectos de la evolución del romancero», *Hispania*, 18.2 (1935), págs. 151-160.

PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1952.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel, “El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de Micrófilo a Hoy”. *Philologia hispalensis*, N° 4, 1, 1989, págs. 241-254

PORQUERAS MAYO, Alberto y Federico Sánchez Escribano, «Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Revista de filología española*, 50 (1967), pp. 123-143.

PORRATA, Francisco E., *La incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Madrid: Playor, 1973.

PRESOTTO, Marco, «Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. XVI: un'indagine aperta», *Annali di Ca' Foscari*, 33, 1-2 (1994), pp. 335-366.

RAMÍREZ DEL RÍO, José, “La descripción del *sayyid* árabe en una fuente levantina del siglo XI y el sobrenombre del Cid”, *Sharq al-Andalus*, 20 (2011-2013), pp. 21-40.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Tomo segundo: *Partida Segunda y Tercera*, 1807.

REGUEIRO, J. M., *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the 'Comedia' Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven: Research



Publications, 1971.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Das spanische Drama im Goldnenen Zeitalter, Ein bibliographisches Handbuch. El teatro Español en los Siglos de Oro, Inventario de Bibliografías,*

RÉVAH, Israël Salvator, *Antonio Enríquez Gómez, un écrivain marrane (c. 1600-1663)*. Ed. Carsten L, Wilke. Paris, Chandeigne, 2003.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Códice de autos viejos y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, vol. I, págs. 389-430.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 540-552.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española, 2.1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, Barcelona: Crítica, 1991, págs. 266-280.

REYES PEÑA, Mercedes de los, *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988, 3 vols.

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia, “El buen cavallero’: l’élaboration d’un modèle chevaleresque dans la ‘Chronique de Castille’”, en: *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, n.º 25, 2002, págs. 87-97.

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia, “La construction d’une mémoire familiale mythique: le Cid et les lignages ascendants de la noblesse castillane dans la ‘Chronique de Castille’”, 2005.

RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego, *Valerio de las historias de la Sagrada Escritura y de los hechos de España*, ed. Juan Antonio Moreno, Madrid: Don Blas Román, 1793.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1973, 2 vols.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1977-1978, 2 vols.

RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

ROGERS, P. P., *The Spanish Drama Collection in Oberlin College Library. A Descriptive Catalogue*, Ohio: Oberling College, 1940.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressay, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 44), 1972.

*Romancero e historia del muy valeroso cavallero, el Cid Rui Diaz de Bivar, en lenguaje antiguo*, recopilado por Juan de Escobar, estudio de Alejandro Higashi, México, Frente de Afirmación Hispanista A. C., 2017, 424 pp.

*Romancero general*, véase González Palencia, Ángel (ed).

ROMERA NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, (1933), págs. 190-224.

ROSALDO, Renato, «Flores de baria poesía. Estudio de un cancionero inédito mexicano de 1577», *Ábside*, 15 (1951), págs. 373-396.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle y Philippe MEUNIER (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO (Aix-en-Provence, 2013)*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

SÁEZ, Adrián J. El Cid en la poesía de Quevedo: tres romances y algo más. *La Perinola*, 2014, vol. 18, p. 351-368.

SÁEZ, Adrián J. El Cid en la poesía de Quevedo: tres romances y algo más. *La Perinola*, 2014, vol. 18, p. 351-368.

SÁIZ RIPOLL, Anabel, [“El Cid: la actualidad de un mito \(reflexiones en torno](#)

[al Cantar y su presencia en la literatura infantil y juvenil](#)”, en Huertas Morales, A. (dir.), *Edad Media Contemporánea*, Aula Medieval, Valencia, 2017, pp. 46-59.

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

SALOMON, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SALVÁ Y MALLÉN, P., *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia: reimp. facsímil Madrid, Julio Ollero, 1992.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel & Pablo Jauralde Pou (eds.), *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, facsímil de la 1ª ed. 1898, con pról. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla (Colección Clásicos Sevillanos, n. 6), 1994.

SÁNCHEZ, Alberto, «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel: Reichenberger, 1990, págs. 597-616.

SANZ AYÁN, Carmen, «Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo: la agrupación de Alonso Rodríguez (1577)», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), ed. Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad, 1996, 2 vols., vol. II, págs. 457-468.

SANZ, José Manuel Querol. “El verso 20 del Poema de Mío Cid y la memoria histórica: ideología y contexto en la literatura medieval española. Estructuras literarias comparadas”. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y*

*latinoamericanas*, 2015, no 15, p. 3-4.

SARACINO, Pablo Enrique, "La Crónica Abreviada De Don Juan Manuel, Una 'lectura Desviada' De La Crónica Alfonsí." *Medievalia* 38, 2006, p. 1-10

SENTAURENS, Jean, «El público de los corrales de comedias y la Comedia nueva», *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), págs. 289-309.

SENTAURENS, Jean, «Los corrales de comedias de Sevilla», *Cuadernos de teatro clásico*, 6 (1991), págs. 69-89.

SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Lille-Talence: Atelier national de reproduction des thèses-Diffusion, Presses universitaires de Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1984, 2 vols.

SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España (1551)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

SERÉS, Guillermo, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV: la «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca: Universidad, 1997.

SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeen Century*, Oxford: Clarendon Press, 1967.

SHERGOLD, N. D., «Juan de la Cueva and the Early Theatres of Seville», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1955), págs. 1-7.

SHOEMAKER, William H., «Windows in the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, (1934), págs. 303-318.

SIEBER, H., «Unity of action in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara*», *Modern Language Notes*, 80.8, 2 (1973), págs. 215-232.

*Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza: Castalia, 1970.

SILVEIRA Y MONTES DE OCA, Jorge A, «El romancero y el teatro nacional español: de Juan de la Cueva a Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del*

*teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 73-82.

SILVEIRA Y MONTES DE OCA, Jorge A., *Índice de onomásticos y topónimos contenidos en el Romancero general de Agustín Durán*, Valencia-Chapel Hill: Albatros Hispanófila, 1980.

SIMÓN DÍAZ, José, «Documentos para la Historia de la Literatura Española», *Aportación documental para la erudición española. Primera parte (Suplemento n. 2 de la Revista bibliográfica y documental)*, 1, 1 (1947), págs. 8-9.

SIMÓN DÍAZ, José, «Índice de libros perdidos, rarísimos o imaginarios de los siglos XVI y XVII», en *El libro español*, 1958, vol. I, págs. 13-20; vol. II, págs. 91-96; vol. III, págs. 129-136; vol. IV, págs. 181-188; vol. V, págs. 265-270; vol. VI, págs. 307-310.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1960-1984, 14 vols.

SIRERA, Josep Lluís, «¿Ir más allá del texto? Los retos actuales de la historiografía teatral española», *TEATR@ Revista de Estudios Escénicos*, 1 (2009), págs. 266-285.

SIRERA, Josep Lluís, «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en *Mito e realtá del potere nel teatro dall' Antichità Classica al Rinascimento. Roma 29 Ottobre-1 Novembre 1987*, ed. M. Chiabò & D. Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988, págs. 275-300.

SIRERA, Josep Lluís, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatros y prácticas escénicas, II: La comedia*, ed. Joan Oleza, Londres: Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986b, págs. 26-49.

SIRERA, Josep Lluís, «Los prelopidistas valencianos», en *Historia del Teatro Español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, págs. 501-525.

SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. José Luis Canet

Vallés, London: Tamesis Books & Institución Alfonso el Magnánimo, 1986a, págs. 67-101.

SMYTH, Philip, "‘El lacayo fingido’: New Evidence against Lope's Authorship", *Bulletin of the comediantes*, Vol. 34, N° 1, 1982, págs. 45-50.

SORIA MESA, Enrique, «Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII», en *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, ed. Francisco José Aranda Pérez, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 107-144.

SPANG, Kurt, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en *El drama histórico*, Pamplona: Eunsa, 1998, págs. 11-50.

STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger, 1997.

SURTZ, Ronald E., *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton: Princeton University Press & Madrid: Castalia, 1979.

SWISLOCKI, Marsha, «Lope de Vega entre romancero y comedia: El conde Fernán González», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. II, págs. 497-506.

SWISLOCKI, Marsha, «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», en *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, págs. 977-985.

TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, ed. José Luis Canet Valles, London: Tamesis Books, 1985.

THACKER, Jonathan, «Review: *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, by Pablo Restrepo-Gautier», *The Modern Language Review*, 98. 3

(2003), págs. 742-743.

THOMPSON, I. A. A, «Castilla, España y la monarquía: la comunidad política, de la patria natural a la patria nacional», en *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliott*, ed. Richard L. Kagan & Geoffrey Parker, trad. Lucía Blasco Mayor & María Condor, revisión científica de Xavier Gil, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de historia, 2002, págs. 177-216.

THOMPSON, I. A. A., «La respuesta castellana ante la política internacional de Felipe II», en *La Monarquía de Felipe II a debate*, coord. Luis A. Ribot García, Madrid: Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 121-136.

TICKNOR, M. G., *Historia de la Literatura Española*, Madrid: La Publicidad, 1851.

TIMONEDA, Juan, *Rosas de Romances (Valencia, 1573)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino & Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.

TORRES COROMINAS, Eduardo, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del «Inventario» de Antonio de Villegas*, Madrid: Polifemo, 2008.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra completa*, Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1994.

*Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>)

TROPÉ, Hélène. “Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l’hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles: de Lope de Vega à Charles Beys”. *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, 2007, no 109-1, p. 97-135.

TUBAU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Barcelona: Universidad Autònoma, Tesis doctoral, 2008.

VAQUERO, Mercedes. “¿Qué sabemos del Cantar de Fernán

González?" . *Romance Quarterly*, 2014, vol. 61, no 3, p. 202-214. Conde López (1987), sobre la difusión y las fuentes de dicho episodio cronístico sobre el Cid; "la prehistoria de la materia épica cidiana en Hernández (2009).

VAREY, John, «El teatro en la época de Cervantes», en *Cosmovisión y escenografía*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 205-216.

VARIOS, Autores, *Flores de baria poesía*, ed. Margarita Peña Muñoz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1980a.

VARIOS, Autores, *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982, 2 vols.

VARONA, Alberto Escalante; VARONA, David Escalante. Leyenda frente a realidad: el texto épico como fuente historiográfica. *Revista Roda da Fortuna: Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval*, 2014, no 1, p. 32-64.

VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa*, Kassel: Edition Reichenberger, 1995, III vols.

Véase la edición de Luis Sánchez Laílla (2003).

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *El conde Fernán González*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. XVII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas, BAE n. 196, 1966 (reimpresión de la publicada por la Real Academia), págs. 101-163.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Cid en el teatro de los Siglos de Oro. Las múltiples caras de una figura persistente», en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, págs. 53-77.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, R. Fernández & A. del Rey, *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel:



Reichenberger, 2001.

VEGA, M<sup>a</sup> José, «A(na)logon: maravilla e irracionalidad en la teoría de la épica del siglo XVI», en *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*, ed. L. Vilà, Madrid, Instituto de Estudios Clásicos Lucio Anneo Séneca, Universidad Carlos III; Bellaterra, Seminario de Poética del Renacimiento, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 141-161.

VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, 2006.

VERGER, Jacques, *Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, Madrid: Editorial Complutense, 1999.

VILÀ I TOMÀS, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, dirigida por María José Vega, Barcelona: Universidad Autónoma, 2001.

VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, Antonio, *Don Sebastián rey de Portugal*, Madrid: Ariel, 2001.

VILLEGAS, Antonio de, *Inventario*, ed. Francisco López Estrada, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1955.

VILLENNA, Enrique de, *Traducción y glosas de la «Eneida»*, ed. Pedro M. Cátedra, Biblioteca Española del siglo XV, Salamanca: Diputación provincial, 1989, 2 vols.

VIÑA LISTE, José María (ed.), *Mío Cid Campeador; Cantar de Mío Cid; Mocedades de Rodrigo; Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*; edición e introducción de José María Viña Liste. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.

VIRGILIO, Publio, *Eneida*, ed. Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid: Cátedra, 2003.

VIVAR, Francisco, *La Numancia de Ceroantes y la memoria de un mito*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

VIVES, Juan Luis, *de anima et vita*, València: Ajuntament de València, 1992.

WAGNER, Marie-France & Catherine Mavrikakis (eds.), *Le spectacle politique dans la rue, du XVIe au XXIe siècle: événements, rituels et récits. Actes sélectifs du colloque international de Montréal, Université Concordia, 1er, 2 et 3 avril 2004*, Montréal: Lux, 2005.

WARDROPPER, Bruce, «Humanismo y teatro nacional en Juan de la Cueva», en *Historia y crítica de la literatura española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 586-590.

WARDROPPER, Bruce, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva revista de filología hispánica*, 9 (1955), págs. 149-156.

WATSON, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London: Tamesis Books, 1971.

WEINER, Jack, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

WEINER, Jack, *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*, Kassel: Reichenberger, 2003.

WILSON, Edward M. & Duncan Moir, *Historia de la literatura española. 3, Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, dir. R. O. Jones, Barcelona: Ariel, 1985 (6° ed. revisada y aumentada).

WOODFORD, Susan, *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

YNDURÁIN, Domingo, «El *Auto de la destrucción de Troya*, de Francisco de Arellano, de 1574», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238, 40 (1969), págs. 1-30.

YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra, 1994.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia, 1992.

ZUGASTI, Miguel, «Orbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en *El drama histórico: teoría y comentarios*, coord. Kurt Spang, Pamplona: Eunsa, 1998, págs. 129-157.



## **ANEXOS**



**Anexo I: TRANSCRIPCIÓN DE LOS  
PRINCIPALES EPISODIOS CRONÍSTICOS  
DEDICADOS A MARTÍN PELÁEZ**





## I. 1 Crónica de Castilla<sup>148</sup>

### 122. Cuenta la estoria que en quanto fablauan en esto, venía Martín Peláez

413 Cuenta la estoria que en quanto fablauan en esto, venía Martín Peláez el asturiano con vna recua en que traía vianda para la hueste del Çid. Et en pa-  
 68r<sup>a</sup> sando çerca de la villa, los moros salieron a él muy grant gente para ge la tomar, mas él, comoquier que traía poca gente, anparóla muy bien et fizo en ellos muy grant daño matando muchos d'ellos, et metiólos por la villa. Et este Martín Peláez de que vos dezimos fizo el Çid muy grant cauallero de Córdoua (sic) que era [477](#), segunt que la estoria adelante vos lo contará.

[477](#) G : « de coruarde que era ».

[478](#) G : « de Santa Yllana ».

414 Et al comienço que el Çid çercó la çibdat de Valençia, vínose para él este Martín Peláez que vos dezimos. Et era cauallero e era natural de Asturias de Santillana [478](#), et era fijodalgo, e grande de cuerpo e rezio de sus mienbros, e omne mucho apuesto e de buen donayre. Mas con todo esto era omne muy couarde de coraçón et mostráralo ya en muchos lugares onde sse açertara en fecho de armas. Et quando llegó al Çid, pesóle mucho, pero que [non] ge lo quiso mostrar, ca tenía que non era para ssu conpañia, pero que asmó que pues allý era venido, que él faría d'él buen cauallero e esforçado, avnque non quissiese.

[479](#) G : « e estouo esperando ».

415 Et commo el Çid venía correr la villa, quando dos vegadas, o quando tres, segunt que avedes oýdo en la estoria, et commo era en el comienço de la çerca, cada día avían lides e torneos, pero que era ssienpre el Çid de buena andança. Et acaesció vn día que entró el Çid en vn grant torneo con ssus parientes e amigos e vassallos. Et este Martín Peláez yua bien armado, e tanto que vio que sse ayuntauan los <sup>68r<sup>b</sup></sup> christianos e los moros, fuxo ende e fuese para la

---

<sup>148</sup> Obra fechable en el reinado de Fernando IV (1295-1312). Se reproducen los capítulos 122, 123, 124. Copiamos la edición abierta de Rochwert (2010) disponible en <https://books.openedition.org/esb/63?lang=es>. Reproducimos las anotaciones hechas por la autora.

possada, e estudo ascondido [479](#) fasta que tornó el Çid a yantar. Et el Çid sabía bien lo que fiziera Martín Peláez, et desque ovo vençido los moros, fuese para su posada a yantar.

**480** G : « prouados ».

**481** Absence de signe d'abréviation sur le *n*.

416Et el Çid avía por costunbre de comer siempre a mesa alta por su cabo, asentado en su escaño. Et don Áluar Fáñez e Pero Bermudes e los otros caualleros preçiadados comían a otra parte a mesas altas, mucho onrradamente. Et non se osaua asentar con ellos otro cauallero ninguno a menos de ser atal que meresçiese de ser allý. Et los otros caualleros que non eran priuados [480](#) de armas comían en estrados, en mesas de cabeçales. Et ansí andaua ordenada la casa del Çid, et cada vno sabía el lugar a do se avía de assentar a comer, et cada vno punaua quanto podía por ganar la onrra para se asentar a comer a la mesa de don Áluar Fáñez e de sus compañeros [481](#), ondequier que sse acaeçié en fecho de armas faziendo mucho bien, et por esto leuauan la onrra del Çid adelante.

### 123. Cuenta la estoria que aquel cauallero Martín Peláez

417Cuenta la estoria que aquel cauallero Martín Peláez, cuydando que ninguno non avía visto la su maldat, et lauóse las manos en buelta de los moros, et quíssosse assentar a la mesa con los otros caualleros. Et el Çid fue contra él e tomólo por la mano, et díxole:

—Non sodes vós tal que me-<sup>68v<sup>a</sup></sup> rescades assentarvos con éssos que valen más que vós nin que yo, mas quiero que vos asentedes conmigo.

418E asentólo consigo a la messa. E él, con mengua de entendimiento, touo que ge lo fazía el Çid por lo onrrar más que a los otros. Et aquel día yantaron así.

419Et el otro día el Çid e su conpañia fuéronse para Valençia. Et los moros salieron al torneo. Et Martín Peláez salió ý mui bien armado e fue en los primeros que firieron en los moros, et entrando en ellos boluió la rrienda e tornóse a la posada. Et el Çid metía mientes en todo quanto fazía, e vio que commoquier que mal fiziera, pero mejor fizo que el primer día.

420 Et desde que el Çid ouo ençerrado los moros en la villa, vínose para la posada, et tanto que se assentó a comer, et tomólo por la mano e assentólo consigo. Et díxole que comiesse con él en la escudilla, ca más meresçía aquel día que el día primero. Et el cauallero touo mientes en aquella palabra e ouo verguënça, pero fizo lo que mandó el Çid. Et después que ovo yantado, fuese para su posada e començó a cuydar en aquella palabra que el Çid le dixiera, et asmó que avía visto todo el mal que él fiziera. Et estonçe entendió que por aquello non le dexaua assentar a la mesa con los caualleros que eran preçiadados en armas, et que lo assentara consigo más por lo afrontar que por le fazer onrra, ca otros caualleros mejor que él eran y et non les fazia aquella onrra. Et estonçe puso en su coraçón <sup>68v<sup>b</sup></sup> de fazer mejor que non fiziera fasta allí.

#### **124. Cuenta la estoria que otro día tornósse el Çid e los suyos e Martín Peláez**

421 Cuenta la estoria que otro día tornósse el Çid e los suyos e Martín Peláez, et fuéronsse para Valençia. Et los moros ssalieron al torneo muy denodadamente. Et Martín Peláez fue en los primeros e firió muy rrezio en los moros, et derribó [482](#) e mató luego commo buen cauallero, et perdió luego allý todo el mal miedo que avía. Et fue aquel día vno de los mejores caualleros que ay ovo en quanto duró el torneo, et nunca quedó matando e firiendo e derribando en los moros, fasta que los metieron por las puertas de la villa, en manera que sse marauillauan los moros d'él et dezían que dó de viniera aquel diablo, ca nunca allý lo vieran.

[482](#) G : « firió ».

[483](#) G : « asegurado ».

422 Et el Çid estaua en lugar que lo veya muy bien quanto fazia, et metía y muy bien mientes, et avía ende muy grant plazer porque tan bien avía perdido el grant miedo que ssolía auer. Et pues que los moros fueron ençerrados, tornóse el Çid e todos los suyos para la posada. Et Martín Peláez muy manso e mui asosegado [483](#), e fuese para su posada en guissa de muy buen cauallero.

[484](#) G : « lauó las manos ».

423Et desque fue ora de comer, el Çid atendió a Martín Peláez, et desque llegó, lauáronsse las manos [484](#), et el Çid tomólo por la mano e díxole:

[485](#) G : « estos otros caualleros buenos ».

—Mi amigo, non sodes vós tal que merecades ser <sup>69<sup>ra</sup></sup> comigo de aquí adelante, mas asentadvos con don Áluar Fáñez e con estos otros caualleros [485](#), ca los vuestros fechos buenos que oy fezistes vos ffazen ser compañero d'ellos.

[486](#) Pas de changement de chapitre dans le manuscrit G.

424Et de allý adelante fue metido en la compañía de los buenos [486](#).

### **125. Cuenta la estoria que desde aquel día**

425Cuenta la estoria que desde aquel día adelante, fue aquel cauallero Martín Peláez muy bueno e muy esforçado e muy preciado e muy mesurado en todos los lugares que sse açertó en fecho de armas. Et visco siempre con el Çid et siruiólo muy bien e verdaderamente [487](#).

[487](#) Pas de changement de chapitre dans le manuscrit G.

### **126. Cuenta la estoria que pues el Çid ganó la çibdat de Valençia**

426Cuenta la estoria que pues el Çid ganó la çibdat de Valençia, que el día que vençieron et mataron [488](#) al rey de Seuilla, que fue ý este Martín Peláez tan bueno que, sacado el cuerpo del Çid, non ouo ý tan buen cauallero nin que atanto affán leuase en fecho de armas, tan bien en la fazienda commo en el alcançe. Et tan grant mortandat fizo en los moros aquel día que quando

tornaron de la fazienda, todas las mangas de la loriga traía tyntas de sangre bien fasta los cobdos. Et por quanto él aquel día fizo, fue el ssu fecho escripto en esta estoria, por que nunca el ssu nonbre muera. Et quando el Çid lo vio venir en aquella manera, fízole grant onrra qual nunca fizo a cauallero que oviesse fasta <sup>69<sup>rb</sup></sup> aquel día. Et desde aquel día adelante metióle en sus fechos e en sus poridades, et fue muncho su priuado. Et en este cauallero Martín Peláez sse cunplió el enxemplo que dizen que «quien a buen árbol sse allega, buena sonbra le cubre et buen gualardón alcança [489](#)», ca por el seruiçio que él fizo al Çid llegó a buen estado, onde fablan d'él commo vos ya deximos, ca el Çid lo sopo fazer buen cauallero [490](#).

427Mas agora dexa la estoria de fablar en esto e torna a la pleytessía del alfaquí e de Abén Xarf que mouieron al Çid.

**488** G : « arrancaron ».

**489** G : « quien a buen árbol se arrima buena sonbra le cobija, e quien a buen señor sirue buen galardón (...) »

**490** G : *add.* « e el bien de cauallería commo faze el buen criador al cauallo ».

## I. 2 Crónica abreviada<sup>149</sup>

En el CXXIII capitulo diz que cuando el Çid gano a Valencia, llegose ael vn cavallero que avie nombre Martin Pelaes e era asturiano e omne fijo dalgo e era muy grande e muy apuesto; mas era muy cobarde de coraçon, pero visco muy grant tiempo con el Çid después e fue muy buen cauallero d'armas. E en esta fazienda que el Çid ovo con el rey de Seuilla non ovo y ningund cauallero que tanto fiziesse en armas commo el.

En el CXXXVII capitulo dize que aviendo enviado el Çid a Martin Pelaez, el asturiano, e a Pero Ssanchez con cient omnes de cauallo con sus fijas, e ellos, de que vieron a los infantes que trayan las mulas e los pannos e non las trayan conssigo, fueron les decir que avian fecho dellas. E ellos dixeron le[s] que las avian dexado cabe vna fuente e que las fallarien y. E ellos fueron allá e non las fallaron, ca las avia lleuado Ordonno. E armaronse e fueron en pos ellos por se matar con ellos e non los podieron alcançar. E fueron se para Palencia al rey don Alfonso a querellar gelo.

En el CXXXIX capitulo dize que se fueron Pero Ssanchez e Martin Pelaez con los çient omnes que con ellos avien venido al aldea do estauan las duennas; e lleuaron les muy bien de vestir e lleuaron las a Molina. | E fincaron todos con ellas, si non Pero Bermudez que llevo el mandado al Çid.

En el CXL capitulo dize que llevo Pero Bermudez a Valencia e dixo al Çid que dexara sus fijas en Molina. Otrossi le dixo commo el rey le avia puesto plazo de tres meses que fuese en Toledo a cortes. E el Çid mandol quel fuese traer ssus fijas e guiso se deyr alas cortes. E dexo en Valencia

---

<sup>149</sup> Finci y Alvar (2007).

quinientos caualleros e dexo por cabdiello dellos el obispo don Geronimo e a Martin Pelaez, el asturiano.

**I. 3 Crónica de 1344<sup>150</sup>****CAPÍTULO CDXCV****Cómo el rey de Sevilla fue sobre el Cid e lo cercó en Valencia**

Dize el cuento que, después que fue sabido por tierras cómo Ruy Díaz, el Cid, era señor de Valencia, diz que lo supo Alí Abunaxa, adelantado de los alárabes. E envió hý un su yerno, que era rey de Sevilla, que cercasse al Cid en Valencia e diole treinta mil ombres de armas. E este rey vino a muy gran priessa para Valencia e cerco hý al Cid. E el Cid guissó su hueste bien e salió a lidiar con él.

E, según cuenta la estoria, fue la batalla a par de Valencia, a par de la huerta que llaman Villanueva, e la batalla fue muy grande, pero a la cima venció el Cid e fue matando en ellos fasta Xátiva. E, yendo así en el alcance matando e feriendo, dize que morieron en el río de Xúcar bien cinco mil moros, en guisa que todos los moros dexaron el campo e morieron hý los más d'ellos, así que non fincaron en dos mil. E fue el rey fuyendo con tres golpes muy grandes. E en este alcance fue muy bueno Martín Páez, el Esturiano, así que non ovo hý tal cavallero nin que tanto bien fiziese, nin tamaño prez oviese nin tamaño afán levasse. E el Cid tormosse al campo donde fue la batalla e mandó coger el fardaje e las tiendas de los moros. E tan grande fue el algo que ovieron, que ovo cada persona diez marcos de plata. E el Cid tornosse para Valencia mucho onradamente e fue muy bien recibido.

---

<sup>150</sup> Tesis doctoral de Ingrid Vindel: *Crónica de 1344. Estudio y edición*. UAB, 2015. Las páginas son 816 para CDXCV; 823 para D; 855-856 para DXX; 865-867 para DXXVI. Identificados como 622, 627 y 640 en otras ediciones.



## CAPÍTULO D

### **Cómo los mensajeros de don Álvaro Fáñez llegaron al Cid, e del grand plazer que él ovo con las nuevas de Castilla**

Cuenta la estoria que, cuando llegaron los cavalleros al Cid que don Álvaro Fañes enbiara, contaron al Cid todo lo que les fue mandado. E él, con gran plazer que ovo, dijo así:

– Quien buenos mandaderos enbía, buen mandado espera. Bendito sea el nombre de Nuestro Señor Dios, porque plaze al rey mi señor, del mi bien.

E fizo luego llamar ante si a Pero Bermúdez e a Martin Páez e contoles las nuevas que le llegaron, e cómo le traían su muger e sus fijas mucho onradamente.

E ellos, cuando lo oyeron, fueron mucho alegres. E el Cid mandoles que tomasen cien cavalleros, e que fuesen a Molina e que dixesen a Bucanón que era su vasallo que fuese con ellos e que llevase consigo otros ciento de caballos. [...]

## CAPÍTULO DXX (640)

### Cómo el Cid guisó sus yernos e sus fijas para se ir a Castilla

Cuenta la estoria que, desque les desque les ovo dado la respuesta, levantosse del escaño e fuese para doña Ximena, su muger, e fabló con ella e con don Álvar Fañes. E contoles en cómo fablara con los infantes e la respuesta que les diera.

Mucho pessó a doña Ximena e a don Alvar Fañes porque las mandava assí ir con ellos. E dijo doña Ximena al Cid:

– Non tengo por buen seso que partamos de nós nuestras hijas para las levar a otra tierra. E estos nuestros yernos son antojadizos e son de mala voluntad. E ferillas an, e desonrarlas an e non averá allá quien lo demandar.

E este consejo mesmo dijo don Álvar Fañes. E el Cid non se pagó de cuanto dezían e dijo que non fablasen más en esto, ca non quisiese Dios que ellos tal cosa acometiessen, que los infantes non venían de tal sangre que nenguna mala cosa fiziesen nin les vernía a la voluntad de lo cuidar – siquiera por que el rey don Alfonso los cassó con ellas. E, cuando de tan mala ventura fuese que el diablo los quisiese conturbar que fiziesen alguna mala cosa, caro les costaría. E estonce guissoles cómo se fuessen. E el guissamiento fue este: primeramente sus fijas, con las nobles espadas, Colada e Tizón, e muchos pares de paños de oro e de seda. E dioles cien cavallos ensillados e enfrenados, e cien mulas guarnidas, e diez copas de oro, e cien vassos de plata, e seiscientos marcos de plata labrada en tajadores e en escudillas e en otras fechuras. E dioles ciento cavalleros muy bien guissados de que era cadillo Martín Páez, el Esturiano, e Pero Sánchez. E éstos fizieron omenaje en las manos del Cid, que siempre serviessen a sus fijas assi como a señoras e fijas de su señor natural. E, desque les dio esto e fueron guissados para andar su camino, salieron de Valencia. E el Cid salió con ellos muy gran pieça, mas cuando se las dueñas partieron de la madre fue grande el duelo que fizieron de amas las partes, en guissa que cuidó que los coraçones adevinavan el mal que les avía de venir. E el Cid punava por las confortar deziéndoles que siempre se nembraría d'ellas e

las manternía en sus oras. Dessí dioles su bendición e movieron su camino con sus maridos.

## CAPÍTULO DXXVI

**Cómo el Cid embió muy grand presente al rey don Alfonso**

Cuenta la estoria que, desde las dueñas fueron en cassa de aquel ombre bueno que las servia muy bien e sin arte, escrivieron una carta para el Cid, su padre, de crencia que creyessen a Ordoño de lo que dixesse de su parte. E e ombre bueno diole que despendiese fasta Valecia. E Ordoño, yendo su camino, encontrose con don Alvar Fañes e con Pero Bermúdez, que levavan presente al rey don Alfón que le enbiava el Cid. E el presente era dozientos cavallos de los que ganara en la batalla del Cuarto que ovo con el rey Búcar, e cien moros cativos, e muchas espadas e muchas sillas ricas. E, yendo ellos así, llegó Ordoño de pie e muy lazado e desde llegó a ellos, echó la mano en los cabellos e hizo muy gran duelo. E ellos, cuando esto vieron, descavalgaron de las bestias e preguntáronle qué era. E él contoles el fecho cómo era e ellos, cuando lo sopieron, fizieron muy gran duelo. E, el duelo acabado, dijo Pero Bermúdez:

– Menester es que tomemos otro acuerdo sobre esto.

E el acuerdo fue este: que se fuesen su camino para el rey, e que le mostrasen este fecho de parte del Cid, e que le pidiesen merced por él, que le diese venganza d'este mal atán dessaguissado. E enbiaron Ordoño al Cid con estas nuevas e con el acuerdo que tomaron. E Ordoño díjoles el aldea e el nombre del ombre bueno en cuya cassa dexara las dueñas. E partiosse de ellos e fue su camino muy triste. E ellos fueron su camino para el rey don Alfón llegaron a él a Valladolid. E el rey recebiolos muy bien e preguntoles por el Cid.

E ellos bessáronle la mano e dixéronle:

– Señor, el Cid se vos encomienda en vuestra merced. E, señor, él ovo agora una fazienda con el rey Búcar de Marruecos. E venció a él e a veinte e nueve reyes en el campo del Cuarto. E ganó hy muy grande aver en oro, e en plata, e en tiendas, e en cavallos e en ganados. E matole muy grandes gentes, e cativó hy muchos moros e, reconociendo el vuestro señorío natural, enbíavos en servicio dozientos cavallos e cien moros

negros. E pídevos por merced que lo querades d'él tomar, porque él ha muy gran sabor de vos servir a vós, señor, e amparando la Fe de Nuestro Señor Jesucristo en cuanto él puede e sabe. E, señor, bien sabe la vuestra merced que cada que él gana algo de los moros, que vos enbía vuestra parte

A esto respondió el rey e dijo qu'el presente del Cid recibía él de buenamente como del más onrado e leal vassallo que nunca oviera señor, e que gelo agradecía a los que lo traían.

E don Álvar Fañes dijo:

– Señor, viniendo a vós con este servicio por mandado del Cid, fallamos, entre Medinaceli e Atiença, un escudero, sobrino del Cid, que á nombre Ordoño, que nos contó el gran mal e desonra que los infantes de Carrión fizieron a sus mugeres, fijas del Cid, el cual fecho sabredes vós, señor, cuán malo e cuán dessaguissado es, señor. E, señor, muy gran parte avedes hy, ca vós las cassastes con ellos e yo gelas di por vuestro mandado. E, señor, porque Martin Páez e Pero Sánchez vos dixeron que eran muertas según que ellos cuidavan sabed, señor, que son bivas e sabemos a do son muy maltrechas, ca fueron muy malferidas a cintaradas e a espoladas como si fueran bestias. E tomaron las mulas e los paños que ellos non les dieron, que ansí nós lo contó Ordoño. E tal fecho como este, señor, cierto somos que pesará a Dios del cielo.

E deve pessar a vós que sodes señor de la tierra e en el vuestro señorío, e por ende vos pedimos, por merced, que tomedes para vós el vuestro derecho e que dedes a él el suyo. E non querades, señor, que en el vuestro tiempo sea el Cid desonrado que, loado sea, Dios siempre lo guardó de desonra fasta aquí ca el rey, vuestro padre, desde que lo fizo cavallero en la cibdad de Coimbra, siempre levó su fazienda adelante. E, después, mantóvolo el rey don Sancho, vuestro hermano, en ella que Dios perdone. E vós, señor, desde que reinastes, siempre le fezistes merced fasta aquí, pues, si vuestra merced fuere, encimadlo agora.

A esta razón le respondió el rey e dijo:

– Bien sabe Dios que de la desonra del Cid me pesa mucho e quanto lo más oyo, tanto mayor pessar tomo ende. E ha hy muchas razones por que medebe mucho pessar: primeramente por lo mío, dessí por lo del Cid e más por lo de las fijas. Mas, pues que bi vas son, non es tanto el mal, ca si fueron desonradas a tuerto, ellas non lo mereciendo, pueden ser vengadas a derecho así como la mi corte mandare. Otrosí me pessa por tan mal errar los infantes de Carrión, mas pues que el fecho en nós se pusso non puedo estar que non faga hy lo que fuere derecho. Por ende, tengo por bien de los mandar emplazar para mi corte que quiero fazer sobre esto en Toledo. E el plazo sea de oy fasta tres messes. E dezid al Cid que venga hy con aquellos que quisiere traer consigo.

D'esto que dijo el rey plugo mucho a don Álvaro Fañes e a Pero Bermuzes. E bessáronle luego la mano al rey e despediéronse d'él. E él mandoles dar buenas mulas para las dueñas con muy nobles sillas, guarimientos de paños de oro e de seda e de lana, e buenos veros en ellos. E dessí cavalgaron, e Martín Páez e Pero Sánchez con ellos val de Segovia arriba contra Peñafiel e Roa. E allegaron a Gormaz. E, andando assi, llegaron a los robledos de Torpes, donde las dueñas fincaron desonradas, e Martín Páez e Pero Sánchez los levaron a la fuente donde las dexaron.

## I.4 Crónica particular del Cid<sup>151</sup>

### CAPÍTULO CXCV

#### DE CÓMO LOS MOROS QUISIERON TOMAR A MARTÍN PELÁEZ LA PROVISIÓN QUE TRAÍA PARA LA HUESTE DEL CID E DE LA COVARDÍA D'ESTE MARTÍN PELÁEZ

Aquí cuenta la historia que en quanto fablavan en esto que venía Martín Peláez el esturiano con una recua en que traía vianda para la hueste del Cid e, en passando cerca de la villa, los moros salieron a él muy gran gente para ge la tomar. Mas él, comoquier que traía poca gente, amparola muy bien e fízolos muy gran daño matando muchos d'ellos e metiolos por la villa.

A este Martín Peláez de que vos dezimos fizo el Cid muy buen cavallero de covarde que era, según que adelante vos contará la estoria. Al comienço que el Cid cercó la ciudad de Valencia vínose para él este Martín Peláez que vos dezimos, que era cavallero; e era natural de Asturias de Santillana, e era fijodalgo, e grande de cuerpo e rezio de sus miembros, e home mucho apuesto e de buen donaire. Mas con todo esto era muy covarde de coraçón e mostrávalo ya bien en muchos lugares onde se acaescía en fecho de armas. E quando llegó al Cid, pesole mucho, pero non se lo quiso demostrar, ca tenía que no era para su compañía; pero que asmó que pues allí veniera que él faría d'él bueno, esforçándole aunque no quisiesse. E quando el Cid venía a correr la villa, cuándo dos vezes, cuándo tres al día, según que havedes oído en la historia, como era en comienço de la cerca, cada día havían lides e torneos porque era siempre el Cid de buena andança.

Acaesció un día que entró en un lugar el Cid en un gran torneo con sus parientes e amigos e vasallos, e este Martín Peláez iva bien armado; e quando vio que se juntavan los cristianos e los moros, fuyó dende e fuesse para la posada e estudo ascondido fasta que tornó el Cid a yantar. E el Cid

---

<sup>151</sup> De la edición de Viña Liste (2006), *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, de 1512.

sabía muy bien lo que feziera Martín Peláez. E de que hovo vencido los moros, tornose para su posada a yantar.

E el Cid había por costumbre de comer a mesa alta, en su cabo, assentado en su escaño. E don Álvar Fáñez e Pero Bermúdez e los otros cavalleros preciados comían a otra parte, a mesas altas, muy honradamente. E no se osavan assentar con ellos otros cavalleros ningunos, a menos de ser atales que meresciessen de ser allí. E los otros cavalleros que no eran tan provados de armas comían en estados, en mesas de caveçales.

E así andava ordenada la casa del Cid e cada uno sabía el lugar do se había de asentar a comer. E cada uno punava cuanto podía de ganar la honra, para se asentar a comer a la mesa de don Álvar Fáñez e sus compañías, ondequier que les acaescía en fecho de armas faziendo mucho bien. E por esto levavan la honra del Cid adelante.

## CAPITULO CXCVI

DE CÓMO EL CID NO DEXÓ SENTAR A LA MESA CON [62r] LOS  
OTROS CAVALLEROS A MARTÍN PELÁEZ POR SU COVARDÍA E LE  
ASSENTÓ EN SU MESA,  
E DE CÓMO EL CID LE HIZO DE COVARDE MUY ESFORÇADO

Aquí cuenta la historia que aquel cavallero Martín Peláez, cuidando que ninguno no había visto la su maldad, lavose las manos embueltas de los otros, e quísose assentar con los otros cavalleros. E el Cid fue contra él e tomolo por la mano e díxole:

–No sodes vós tal que merescades asentarvos con estos, ca valen más que vós ni que yo, mas quiero que comades conmigo e vos posedes conmigo.

E assentole consigo a la mesa. E él, con mengua de entendimiento, tuvo que lo fazía el Cid por honrarlo más que a los otros. E aquel día yantaron assí. E al otro día el Cid e su compañía fuéronse para Valencia e los moros salieron al torneo, e Martín Peláez salió aí muy bien armado e fue en los primeros que ferieron en los moros; e entrante d’ellos bolvió las riendas e



tornose para casa.

E el Cid metió mientes en todo cuanto fizo e vio que, comoquier que mal fiziera, que feziera mejor que el primero día. E desde que el Cid hovo encerrados los moros en la villa, vínose para la posada, e tanto que se assentó a comer tomolo por la mano e assentolo consigo e díxole que comiesse con él en el escudilla, ca más merescía aquel día que no el día primero. E el cavallero tovo mientes en aquella palabra e hovo embargo, pero fizo lo que mandó el Cid.

E después que hovo yantado fuese para su posada, e començó a cuidar en aquella palabra que el Cid le dixera, e asmó que había visto todo el mal que él feziera. E estonce entendió que por aquello no le dexava asentar en la mesa con los otros cavalleros que eran preciados en armas e que lo assentara consigo, más por lo esforçar que por le fazer honra, ca otros cavalleros mejores que él eran allí e no les fazia aquella honra. E estonce puso en su corazón de lo fazer mejor que lo no feziera fasta allí.

## CAPÍTULO CXCVII

DE CÓMO EL CID HOVO TORNEO CON LOS MOROS DE VALENCIA  
E MARTÍN PELÁEZ FUE MUY BUEN CAVALLERO E PERDIÓ DE SER  
COBARDE DENDE AÍ ADELANTE

Aquí cuenta la historia que otro día tornose el Cid e los suyos e Martín Peláez, e fuéronse para Valencia. E los moros salieron al torneo muy denodadamente, e Martín Peláez fue en los primeros e ferió muy de rezió en los moros, e derribó e mató luego un buen cavallero e perdió luego allí todo el mal miedo que había. E fue aquel día uno de los mejores cavalleros que aí hovo. E cuanto duró el torneo nunca quedó, matando e feriendo e derrivando en los moros fasta que metieron los moros por las puertas adentro de la villa, en manera que se maravillavan los moros d'él e dezían que de dónde viniera aquel diablo que nunca allí le vieran.

E el Cid estava en lugar que lo veía muy bien todo cuanto fazia e metía aí

muy bien mientes; e havía ende muy gran plazer porque tan bien olvidara el gran miedo que solía haver. E después que los moros fueron encerrados tornose el Cid e todos los suyos para la posada, e Martín Peláez muy manso e muy assossegado fuesse para su posada en guisa de buen cavallero. E desque fue ora de comer, el Cid atendió a Martín Peláez; e desque llegó laváronse las manos. E el Cid tomolo por la mano e díxole:

–Mi amigo, no sodes vós tal que merescades ser conmigo de aquí adelante, mas assentadvos con Álvaro Fáñez e con estos buenos cavalleros, ca los vuestros buenos fechos que oy fezistes vos fazen ser compañero d’ellos.

E de allí adelante fue metido en la compañía de los buenos. E dize la historia que desde aquel día en adelante *[(hvi) 62v]* fue aquel cavallero Martín Peláez muy bueno e muy esforçado en todos los lugares en que se acertava en fecho de armas e visquió siempre con el Cid e serviole muy bien e verdaderamente.

### CAPÍTULO CXCVIII

#### DE CÓMO EN LA BATALLA QUE HOVO EL CID CON EL REY DE SEVILLA, COMO PARESCERÁ ADELANTE, FIZO MUY SEÑALADAS COSAS MARTÍN PELÁEZ

Cuenta la historia que después que el Cid ganó la ciudad de Valencia, que el día que vencieron e arrancaron al rey de Sevilla que fue aí este Martín Peláez tan bueno que, sacando ende el cuerpo del Cid, no hovo allí tan buen cavallero nin que atanto afán llevasse en fecho de armas, tan bien en la fazienda como en el alcance. E tan gran mortandad fizo en los moros aquel día que cuando tornaron de la fazienda todas las mangas de la loriga traía llenas de sangre bien fasta los codos. E por quanto él aquel día fizo fue el su fecho escrito en esta historia por que el su nombre nunca muera. E cuando el Cid lo vio venir en aquella manera fízole gran honra cual nunca fizo a cavallero que hoviesse fasta aquel día. E desde aquel día adelante metiolo en todos sus fechos e en sus poridades, e fue mucho su privado.

E en este cavallero Martín Peláez se cumplió el enxiemplo que dize que “quien a buen árbol se allega buena sombra le cubre”. E quien a buen señor sirve buen galardón alcança, ca por el servicio que fizo él al Cid llegó él a buen estado, onde fablan d’él como ya vos diximos, ca el Cid lo supo fazer buen cavallero e usar bien de cavallería, como faze el buen criado al cavallo.

Mas agora dexa la historia de hablar d’esto e torna a la pleitesía del alfaquí e de Abeniaf que movieron al Cid.

## CAPÍTULO CCXL

### DE CÓMO LOS INFANTES DE CARRIÓN SE JUNTARON CON LOS CAVALLEROS

QUE IBAN CON ELLOS E LES DIXERON QUE DEXAVAN SUS  
MUGERES, LAS HIJAS DEL CID, EN LA FUENTE DE LOS ROBREDOS  
DE CORPES, E DE CÓMO LOS CAVALLEROS, CREYENDO QUE NON  
LES HOVIESEN HECHO OTRO MAL,  
DESAFIARON A LOS INFANTES EN NOMBRE DEL CID

Cuenta la historia que mientras Ordoño, sobrino del Cid, estaba en aquel pensamiento e gran cuita, los infantes de Carrión llegaron a sus compañas, las espuelas sangrientas e las manos cubiertas de sangre de las feridas que dieron a sus mugeres. E cuando los vieron así venir e que non traían consigo a sus mugeres, e que traían las mulas e los paños, entendieron el malfecho que fezieran. E a los buenos e cuerdos pesoles de corazón e fuese faziendo el ruido.

E cuando Martín Peláez e Pero Sanches oyeron esto que havían fecho los infantes a sus mugeres hovieron ende gran pesar e bolvieron a los infantes muy sañudamente. E ellos havían ya lavadas las manos e las espuelas. Pero cuando vieron las mulas e los paños de sus señoras apartáronse con sus cient cavalleros e dixeron:

–Amigos, estos infantes algún malfecho fezieron en sus mugeres e nuestras señoras por quien fezimos omenaje al Cid nuestro señor, que nos fizo cavalleros a los más que aquí estamos. E para guardar todos estos

deudos que havemos con su padre e con ellas, es menester que nos armemos e que nos pongamos con estos infantes o nos matemos con ellos o nos den nuestras señoras, que non ay otra cosa, si non, non somos para el mundo, ca derecho faremos. E si lo non feziésemos sérianos mal contado, ca la desonra del Cid nuestro señor nuestra es, e tenérnoslo ha por mal pues nós aquí tan cerca estamos e lo non demandamos.

E esto que Martín Peláez dixo toviéronlo todos por bien. E los infantes cuando los vieron venir e oyeron lo que dixeran toviéronse por muy agraviados, e temiéndose d'ellos dixeran:

–A la fuente de los robredos de Corpes id, que allí las fallaredes, que las dexamos vivas e sanas, que les non fezimos mal ninguno, mas non las queremos levar connusco. Pero si quisiéredes las mulas e los paños, tomadlos.

E ellos dixeran que non [78r] quisiese Dios que tales mulas ni paños que así fuesen tomados ellos rescebiesen ca, loado sea Dios e la merced del Cid, mulas e palafrenes e paños para las tornar honradamente para su padre non les menguaría...

–Mas vós fezistes mal sin guisa en desonrar tales mugeres, fijas de tal padre, e non puede mucho tardar que gran mal non vos venga por ende. E de aquí adelante vos tornamos amistad e vos desafiamos por el Cid e por nós e por cuantos tovieren la su carrera.

E a esto non respondieron los infantes. E después que vieron que non respondieron los infantes, dixeran:

–Idvos como alevosos e malos, e no ha carrera en el mundo por que vos podades salvar d'esta enemiga que havedes fecha.

Mas, por todo esto, non respondieron, e començaron de ir su camino.

## CAPÍTULO CCXLI

DE CÓMO MARTÍN PELÁEZ E PERO SANCHES CON SUS  
COMPAÑAS VOLVIERON A BUSCAR LAS HIJAS DEL CID E NON  
LAS HALLARON, E DE CÓMO FUERON EN POS DE LOS INFANTES  
E NON LOS PUDIERON ALCANÇAR, E FUERON AL REY DON  
ALFONSO A LE HAZER SABER LA MALDAD QUE LOS INFANTES  
HAVÍAN COMETIDO

Cuenta la historia que Martín Peláez e Pero Sanches con sus compañías que se tornaron para el robredo donde fincaron las dueñas. E cuando llegaron a la fuente fallaron enderredor todo sangriento de las feridas d'ellas e non fallaron las dueñas e hovieron gran pesar, e non sabían a cuál parte irlas a buscar. E començaron de andar por el robredo llamando e dando muy grandes voces e faziendo muy grande duelo por el mal que les havía acaescido e porque las non pudían fallar.

E ellos andando en esta cuita, las dueñas e Ordoño oyeron las voces que davan e hovieron muy gran miedo, ca cuidavan que eran los infantes con su compañía que tornavan a matarlas. E con el gran miedo que havían quisieran ser alongados de aquel lugar e andándolas buscando non las pudían fallar. Estonce dixo un cavallero que havía nombre Martín Fernandes, que era natural de Burgos:

–Amigos, más valdría que fuésemos en pos ellos por el malfecho que fizieron, ca non nos es honra de nos tornar assí para el Cid e, a menos de tomar ende vengança, non somos para ante él. E si los non pudiéremos alcançar en el camino, vayamos al rey don Alfonso e mostrémosle este malfecho e digámosle toda la verdad d'esto por que faga ende aquella justicia que se deviese fazer sobre tal fecho como este. Ca ciertos sed que le pesará desque lo supiere e estimarlo ha mucho, ca él ge las pidió al Cid para dárgeles por mugeres. E nós non partamos de casa del rey fasta que el Cid aya derecho cual deve sobre esto.

E todos lo tovieron por bien e feziéronlo assí, ca entendieron que dezía verdad. E tomaron el camino e punaron de ir en pos de los infantes cuanto más pudían, que se non davan vagar. Mas ellos eran idos a más andar e non los pudieron alcançar. E desque vieron que eran idos, fuéronse para

el rey don Alfonso e llegaron a él a Palencia e besáronle las manos con muy tristes coraçones. E Martín Peláez e Pero Sanches contáronle el mal e la desonra que los infantes havían fecho al Cid e a sus fijas, e pidiéronle merced que le pesasse d'ello e que lo estrañase. E cuando el rey lo oyó pesole.

## CAPITULO CCXLII

DE CÓMO ORDOÑO, SOBRINO DEL CID, MANTUVO A SUS PRIMAS LAS HIJAS DEL CID SIETE DÍAS EN EL ROBREDO DE CORPES, E DE CÓMO DESPUES LAS LEVÓ UN HOMBRE BUENO LABRADOR A SU CASA A UNA ALDEA E LES HIZO MUCHA HONRA

Cuenta la historia que después que Ordoño e las dueñas vieron que las voces eran quedadas e non sonavan que fue Ordoño a un aldea que era cerca a buscar de comer para las dueñas e para sí, e d'esta guisa las mantuvo siete días. E en aquella aldea falló un home bueno labrador que vivía con su muger e con sus fijas buena vida. E este home bueno conocía al Cid Ruy Díez ca aí posara en su casa, e oyera dezir los buenos fechos que él fazía.

E departiendo Ordoño con aquel home bueno, porque lo veía tan bueno e dezía tanto bien del Cid, hóvole contar el fecho de las dueñas cómo acaesciera e cómo las tenía en aquel monte. E el home bueno cuando lo oyó pesole mucho del su mal, pero que se tovo de buena ventura porque les podría fazer servicio. E estonce tomó una azémila e fuese con Ordoño para el monte donde estaban las dueñas e llevó consigo dos fijos mancebos que él havía. E cuando las dueñas vieron el home bueno hovieron muy gran vergüença e quiséronse encobrir d'ellos, mas non pudieron. E el home bueno fincó los finojos ante ellas llorando mucho, e dixo:

–Señoras, yo só a merced del Cid vuestro padre, que muchas de vezes posó en mi casa e servilo quanto yo pude. E él fízome siempre merced. Agora acaesció, estando en mi casa, habló conmigo este mancebo que dize que ha nombre Ordoño, e començome a dezir el mal e la desonra que a vós

fezieron vuestros maridos los infantes de Carrión. E, señoras, cuando lo yo oí hove ende muy gran pesar, pero con gran sabor que hove de servir al Cid e a vosotras soy aquí venido con este acuerdo: Levarvos he para mi casa, si fuere la vuestra merced, en esta azémila en que podedes ir ambas a dos, e non finquedes en esta montaña yerma do vos comerán las bestias bravas que aquí andan. E desdeque allá fuéredes, yo e mi muger e mis fijas servirvos hemos cuanto más pudiéremos. E de allí podedes embiar este escudero a vuestro padre con mandado, e yo vos guardaré muy encubiertamente e muy bien fasta que vuestro padre vos embíe mandado en cómo fagades, ca este lugar en que estades non es para vosotras, ca moridedes de fambre e de frío.

E a estas palabras que el home bueno dezía tornose doña Sol contra doña Elvira, la mayor, e dixo:

–Hermana, bien dize este home bueno, e más valdrá que vamos allá e que vivamos que no que muramos aquí. E nosotras veremos la vengança que yo fío en Dios que nos dará nuestro padre. E gradescamos mucho a Dios e a este home bueno lo que nos dize.

E estonces subiéronlas en el azémila e leváronlas para el aldea a la casa del home bueno, e entraron de noche muy encubiertamente, que non supo home parte d'ellas sinon el home bueno e su compañia, a quien él castigó que lo non dixesen a ningún home del mundo. E fueron muy bien resevidas de la muger e de las fijas.

E d'estas dueñas feridas e desonradas fizo [79r] Dios muy honradas dueñas e reinas después, según que la historia lo contará adelante.

### CAPÍTULO CCXLIII

DE CÓMO ORDOÑO, SOBRINO DEL CID, FUE A LE HAZER SABER  
LA MALDAD QUE LOS INFANTES DE CARRIÓN HAVÍAN  
COMETIDO E TOPOSE EN CAMINO CON DON ÁLVAR FÁÑEZ E  
PERO BERMÚDEZ QUE LEVAVAN PRESENTE DEL CID AL REY DON

ALFONSO, E DE CÓMO DESPUÉS DE LE HAVER DADO EL  
 PRESENTE LE DIXERON EL FECHO DE LOS INFANTES, E DEL  
 SENTIMIENTO QUE EL REY HOVO D'ELLO E DE CÓMO ACORDÓ  
 DE HAZER SOBRE ELLO CORTES EN TOLEDO A LAS CUALES  
 EMBIÓ DEZIR AL CID QUE VENIESE

La historia cuenta que desde que las dueñas fueron en casa del home bueno que las servía sin arte fezieron una carta para su padre el Cid de creencia, que creyese a Ordoño quanto le dixiese de su parte. E la carta era escrita con sangre de las sus feridas. E el home bueno le dio qué comiese fasta en Valencia.

E Ordoño movió su camino para Valencia quanto más podía e fallose con Álvaro Fáñez Minaya e Pero Bermúdez que ivan al rey don Alfonso con presente que le embiava el Cid e con su mandado. E el presente era este: dozientos cavallos de los que ganara el Cid en la lid del Cuarto que hovo con el rey Bucar, e cient moros cautivos e muchas espadas e muchas sillas ricas. E yendo don Álvaro Fáñez e Pero Bermúdez hablando llegó Ordoño a ellos de pie muy lazado. E tanto que llegó a ellos echó mano a los cabellos e començose de messar e a fazer muy gran duelo. E ellos quando esto vieron descendieron de las bestias diziendo que qué era aquello. E él contoles todo el fecho en cómo acaesciera. E ellos quando esto oyeron, ¿quién vos podría contar qué tamaño era el quebranto e el llanto que fizieron allí estando? E Pero Bermúdez dixo:

–Menester es que tomemos otro acuerdo sobre esto.

E el acuerdo fue este: que se fuesen su camino para el rey e que le mostrasen su fecho de partes del Cid e que le pediesen merced que le fiziese dar vengança de tan mal fecho e tan desaguisado. E embiaron a Ordoño al Cid a contar las nuevas e el acuerdo que ellos tomaron. E Ordoño díxoles el nombre del home bueno en cuya casa dexara las dueñas e el nombre del aldea. E partiose d'ellos muy triste e fuese su camino. E ellos fuéronse para el rey don Alfonso que fallaron en Valladolid. E el rey resebiolos muy bien e preguntoles por el Cid. E ellos besáronle las manos e dixeron:



–Señor, el Cid se encomienda en la Vuestra Merced. E, señor, él hovo buena fazienda agora con el rey Bucar de Marruecos e venciolo *a veinte e nueve días de março* e venció a veinte e nueve reyes que con él venían, en el campo del Cuarto. E ganó aí gran algo en oro e en plata, e en cavallos e en tiendas e en ganados. E mató aí muy grandes gentes e cautivó muchos moros. E, señor, reconociendo vuestro señorío natural, embíavos en presente dozientos cavallos e cient moros negros e sillas muy nobles e espadas preciadas. E embíavos pedir por merced que lo rescivades e que lo querades d'él tomar porque ha gran sabor de servir a Dios e a vós, señor, amparando la fe de Jesucristo cuanto él puede. E bien sabedes vós, señor, que cada vez que él algo gana de moros vos embía vuestra parte.

A esto respondió el rey don Alfonso e dixo que el presente del Cid tomava él de buena mente como de aquel más honrado e más leal vassallo que nunca hoviera señor, e que ge lo gradescía mucho a él [(*kvii*) 79v] e a ellos que lo traían. E dixo don Álvaro Fáñez:

–Sensor, nós viniendo a vós con este presente e con mandado del Cid bienaventurado fallamos entre Medinaceli e Atiença un escudero, sobrino del Cid, que dizen Ordoño, que nos contó atamaño mal e atán gran desonra que fizieron los infantes de Carrión en sus mugeres e hijas del Cid. El cual fecho, señor, vós sabedes ya qué tan malo e tan desaguisado es. E, señor, gran parte vos cae ende ca ós las casastes con ellos e yo ge las di por vuestro mandado. E, señor, Martín Peláez vos dixo que las dueñas que eran muertas, según él cuidava; e saber, señor, que son vivas e sabemos dónde son muy maltrechas, ca fueron muy malferidas con cinchas e con espoladas, e tomáronles las mulas e los paños. E assí nos lo contó Ordoño. E, señor, de tal fecho como este ciertos somos que no plaze a Dios del cielo e deve pesar a vós, que sodes señor de la tierra en vuestro señorío. E por ende vos pedimos merced que tomedes el vuestro derecho para vós e que dedes al Cid e a nós el nuestro. E no querades que en el vuestro tiempo sea el Cid desonrado ca, loado sea Dios, nunca fuera desonrado fasta oy, que después que vuestro padre el rey don Fernando lo fizo cavallero en Coímbria siempre llevó su fazienda adelante e después mantúvogela muy bien el rey don Fernando vuestro padre. E después que falleció, por semejante el rey don Sancho vuestro hermano, que Dios perdone. E, señor,

vós después que reinastes siempre le fezistes merced fasta aquí; pues si la vuestra merced fuere, encimádgela agora.

A estas razones respondió el rey e dixo:

–Sabe Dios que la desonra del Cid me pesa mucho e quanto más lo oyo tanto más me pesa ende, que muchas razones ay por que me deve pesar. Primeramente por lo mío, e desí por lo del Cid, y desí por lo de sus fijas. Mas pues que vivas son no es tanto el mal, ca si fueron desonradas a tuerto, ellas no lo meresciendo, pueden ser vengadas a derecho, assí como la mi corte mandare. Otrosí me pesa por errar tan mal e atán cruelmente mis vasallos los infantes de Carrión. Mas pues que el fecho assí es, no puede estar que non faga yo lo que fuere derecho. E por ende tengo por bien de los mandar emplazar para mi corte que quiero fazer sobre esto. E el plazo sea de oy en tres meses. E dizid al Cid que venga aí con aquellos que tenga por bien de traer consigo.

D’esto mucho plugo a don Álvar Fáñez e a Pero Bermudes e besáronle las manos e espediéronse d’él. E el rey mandoles dar muy buenas mulas para las dueñas con muy nobles sillas e guarnimientos de oro e de paños de oro e de lana con peñas de veros e grises. E fueron con ellas Martín Peláez el asturiano e Pero Sanches e sus cavalleros. E fueron val de Esgueva arriba contra Peñafiel, e a Roa e a San Estevan de Gormaz. E llegaron a los robredos de Corpes, donde las dueñas fueran desonradas. E Martín Peláez e Pero Sanches los levaron a la fuente.

### CAPITULO CCXLIII

DE CÓMO DON ÁLVAR FÁÑEZ E PERO BERMÚDEZ LLEGARON EN  
EL ALDEA DO ESTAVAN LAS HIJAS DEL CID E SE PARTIERON CON  
ELLAS PARA VALENCIA  
E DE CÓMO SE ADELANTÓ PERO BERMÚDEZ A HAZER SABER AL  
CID CÓMO VENÍAN E A LE CONTAR LO QUE HAVÍAN  
NEGOCIADO CON EL REY DON ALFONSO

Aquí cuenta la historia que después don Álvaro Fáñez e sus compañías llegaron a la fuente e fezieron su duelo muy grande, como si las tovieran delante. E desí fueron [80r] al aldea onde Ordoño havia dicho que las dexara. E desque llegaron al aldea posaron aí e no quisieron ir donde las dueñas estaban por las no descubrir. E quando vino la noche fueron a la posada del home bueno, donde ellas estaban, don Álvaro Fáñez e Pero Bermudes solos; e desque llegaron a la posada llamaron al home bueno. E quando los vio conosciolos ca muchas vezes los havia visto quando el Cid posava por allí, e plúgole mucho con ellos e metiolos en casa.

E quando los vieron, las dueñas hovieron muy gran alegría, e fue muy grande el lloro e llanto de ambas las partes que fizieron. A cabo de una gran pieça dixo don Álvaro Fáñez:

–Por Dios, mis sobrinas, sabe Dios la verdad e vuestro padre allá donde está e vuestra madre, con quien yo lo fable, que mucho recelé yo este fecho en la vuestra venida con aquellos desleales e pesome mucho quando vuestro padre me dixo que vos havia otorgadas que veniésedes con ellos, e vuestra madre e yo quisímoslo partir d'ello, mas no podimos con vuestro padre diziendo que no faría aí ál pues que lo aprometiera. Mas pues que así es e vós sodes vivas, del mal plázenos con lo más poco, e queremosvos levar para vuestro padre e con él nós pornemos aí consejo en tal manera, si Dios quisiere, que vós seredes muy bien vengadas.

Estonce vestiéronlas de muy nobles paños e fizieron mucho bien al home bueno que las tenía en guarda, en guisa que fincó muy bien pagado del servicio que havia fecho. E las dueñas llevaron consigo dos fijos e dos fijas que el home bueno havia, e casáronlos después muy bien e fizieron d'ellos muy ricos, ca los tenían en lugar de hermanos por el gran servicio que les habían fecho en la gran cuita en que eran. E mandaron al home bueno que siempre recudiese a ellas e que le farían algo. E aquella noche guisaron lo que habían a guisar.

E otro día ante el alva madrugaron e tomaron su camino de Atiença, e dende a Medinaceli, e dende a Meder e a Molina. E el rey de Molina rescibiolos muy bien e fízoles quanto bien e cuanta honra pudo. E estonce

acordaron de fincar aí algún día porque las dueñas venían flacas e por que lo feziesen saber al Cid que les embiase mandar cómo fiziesen.

E de allí fue Pero Bermudes para el Cid, e don Álvar Fáñez con toda la otra gente fincó con las dueñas. E cuando Pero Bermudes llegó al Cid contole el fecho cómo passara ante el rey don Alfonso e de cómo le pesara mucho de la desonra de sus fijas, e cómo quería fazer cortes sobre ello dende a tres meses en Toledo, e mandaría emplazar a los infantes para aí. E que le embiava mandar e rogar que fuese aí con los que toviese por bien e que le faría derecho de los infantes de Carrión assí como su corte mandasse. E otrosí tan nobles paños e mulas e guisamiento cómo les diera para las dueñas e otrosí cómo eran ya en Molina.

E falló aí a su hermano Ordoño, que havía contado al Cid la desonra e el mal que los infantes havían fecho a sus fijas, de que él tomara gran pesar. Pero con lo que Pero Bermudes le contara de lo que passaran con el rey don Alfonso e de lo que embiara mandar fue tomando conorte fiando en Dios que havría dende derecho del gran tuerto que le fezieron no lo meresciendo.

**Anexo II: TRANSCRIPCIÓN DE LOS  
ROMANCES DEDICADOS A MARTÍN  
PELÁEZ (SEGÚN LA EDICIÓN DE  
RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1605)**



*Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)*

837.

**MODO SINGULAR COM QUE EL CID INCREPA DE COBARDE Á SU SOBRINO MARTIN PELAEZ – CXIV.**

(*Anónimo.*)

Cercada tiene á Valencia  
 Ese buen Cid castellano,  
 Con los moros que están dentro  
 Cada día peleando:  
 Muchos ha muerto y prendido  
 Y á otros ha cautivado.  
 Al real del buen Rodrigo  
 Un caballero ha llegado:  
 Martin Pelaez ha por nombre,  
 Martin Pelaez, asturiano;  
 Muy crecido es en el cuerpo,  
 En los miembros arreciado.  
 Aqueste es de buen donaire,  
 Pero muy acobardado:  
 Hálo mostrado en las lides  
 Y batallas do se ha hallado.  
 Mucho le pesó al buen Cid  
 Cuando lo vido á su lado;  
 No es para vivir con él  
 Hombre tan afeminado.  
 Un día entrara el buen Cid,  
 Y con él los sus vassallos,  
 En batalla, con los moros  
 Pelean como esforzados.  
 Allá va Martin Pelaez  
 Bien armado y á caballo:  
 Antes de dar el torneo  
 Al real habia tornado;  
 Fuése para su posada  
 Cubierto y disimulado.  
 En ella anduvo escondido  
 Hasta que el Cid ha tornado;  
 Dejó muertos muchos moros,  
 A ellos ganara el campo.  
 El Cid se sentó á comer,  
 Como tiene acostumbrado,  
 Solo en su cabo á una mesa,

Y en el su escaño asentado,  
Y en otras sus caballeros,  
Los que tiene por preciados:  
Con aquestos nadie come  
Sino los mas afamados.  
Así lo ordeno el buen Cid  
Por facerlos esforzados,  
Y que cada uno procure  
Facer fechos estimados  
Para comer á la mesa  
De Alvar Fañez y su hermano.  
Bien cuidó Martin Pelaez,  
Que non vió el Cid lo pasado,  
Y así las manos se lava,  
A la mesa se ha sentado  
Donde está Don Alvar Fañez  
Con la compañía de honrados.  
El Cid se fue para él,  
Y del brazo le ha trabado,  
Diciendo: – Non sois vos tal  
Para en tal mesa sentarvos  
Con esos parientes mios,  
A quien vos podáis llegarvos:  
Mas valen que yo ni vos,  
Que son buenos y aprobados;  
Sentadvos á la mi mesa,  
Comed connigo á mi plato. –  
Con mengua de entendimiento  
No creyó que es baldonado,  
Asentóse con el Cid  
A su mesa y á su lado,  
Y el Cid con grande cordura  
Esta represion le ha dado.

(SÉPULVEDA, *Romances nuevamente sacados*, etc. – It. ESCOBAR, *Romancero del Cid*.)



838.

## REPRENDE EL CID Á SU SOBRINO PORQUE SE MOSTRÓ COBARDE – CXV.

*(Anónimo<sup>1</sup>)*

A solas le reprehende  
 A Martin Pelaez el Cid,  
 Que las faltas de los buenos  
 A solas se han de reñir.  
 Dícele con rostro airado:  
 – ¿Es posible que fuir  
 Pueda un home, siendo noble,  
 Por temores de una lid,  
 Y mas vos, siendo quien sois,  
 Viniendo de do venis,  
 Que cuando fincarais muerto  
 Os fuera honroso el morir?  
 Levantéme de la mesa  
 Do bocado no comi,  
 ¡Qué buena pro me tuviera  
 Cuidando en el que vos vi!  
 Atended lo que vos digo,  
 Y nos cuideis en fuir,  
 Porque fuyendo afrentades  
 A vuesa honra y á mí.  
 Si me dades por disculpa  
 Decir que visteis venir  
 Mucha multitud de moros,  
 Non la quiero recibir.  
 Entráos en la religión  
 Adonde podréis vivir  
 Sirviendo á Dios, que en las guerras  
 Nos sois para lo servir.  
 Pusiéraisos á mi lado,  
 Que pudiera ser que allí  
 Se vos quitara el pavor,  
 Y vuestas menguas cubrir.  
 Salid esta tarde al campo,  
 Que quiero ver si sufris  
 Más que os afrenten mil homes,  
 Que quedar muerto en la lid.  
 Y podrá ser quedéis vivo  
 Que yo tengo de ir allí,  
 Y veré lo que facedes  
 Y si de honra sentis.

Con esto, Martín, adios,  
Que habien de yantar sin mí  
Hasta que traigáis sobrado  
El honor que yo vos di. –

(ESCOBAR, Romancero del Cid.)

<sup>1</sup> De las últimas décadas del siglo XVI, aunque afecta lenguaje antiguo.

839.

## AL MISMO ASUNTO – CXVI

*(Anónimo.)*

– De vuestra honra el crisol  
 Ha manchado el justo cielo,  
 Pues salistes de la lid  
 Y os vieron salir fuyendo.  
 Levantá, Martin Pelaez,  
 Pues se ha visto al descubierto  
 Que fuiste afeminado,  
 Como cobarde mancebo.  
 No comáis entre infanzones,  
 Que para comer con ellos  
 Es menester pelear  
 Con ánimo y fuerte pecho.  
 Tened memoria, Martin,  
 De vuestros padres y abuelos,  
 E repetid las palabras  
 Que voy ahora diciendo:  
 «Primero he de morir entre paganos,  
 » Que me quiten la honra entre cristianos;  
 » Pues que tan justo el cielo me persigue  
 » Yo he de hacer que su furia se mitigue. »  
 Ponderad estas palabras,  
 Mirad no las lleve el viento;  
 Que tener vida sin honra  
 Es vivir un hombre muerto.  
 ¿De qué sirvió la nobleza?  
 En el campo ¿qué se hicieron  
 Los títulos y renombres  
 Pues se escribieron en negro?  
 ¿Do dejastes el tronto?  
 Cuido lo dejaste muerto,  
 Que quien de sí no se membra  
 Mal cuidará de lo ajeno. –  
 Este decia el buen Cid  
 A Martin con gran secreto,  
 Y levantando la voz  
 Dijo con pecho de acero:  
 «Primero he de morir entre paganos  
 » Que me quiten la honra entre cristianos.»  
 (MADRIGAL, *Segunda parte del Romancero general*)

840.

**MARTIN PELAEZ VENCE SU COBARDÍA Y SE HA VALEROSO – CXVII***(Anónimo<sup>1</sup>)*

Corrido Martin Pelaez  
De lo que el Cid ha hablado,  
D'ello cobró gran vergüenza,  
D'ello está muy ocupado.  
Fuése para su posada,  
Triste estaba y muy cuitado  
Viendo como el Cid ha visto  
Su cobardía tan claro,  
Por lo cual no consintió  
Que coma con los honrados;  
Propónese ser valiente  
O de morir en el campo.  
Otro dia salió el Cid,  
Junto á Valencia ha llegado;  
Salieron luego los moros  
A ferir en los cristianos:  
Llegan denodadamente  
Con los esfuerzos sobrado.  
Martin Pelaez fué el primero  
Que la lid habia entrado,  
Y firió tan recio en ellos  
Que á muchos ha derribado;  
Allí perdió todo el miedo,  
Muy gran esfuerzo ha cobrado,  
Peleó valientemente  
Miéntras la lid ha durado:  
Unos mata y otros hiere,  
Hizo en ellos grande estrago,  
Los morors dicen á gritos:  
– ¿De do ha venido este diablo?  
¡Hasta aquí no le hemos visto  
Tan valiente y esforzado!  
A todos nos hiere y mata,  
Del campo nos ha lanzado, –  
Por las puertas de Valencia  
A los moros ha encerrados,  
Los brazos hasta los codos  
En sangre lleva bañados;  
Ninguno hay tal como él  
Si no es el Cid afamado;

Los moros fuéron vencidos,  
 Pelaez se habia tornado,  
 Esperándole está el Cid  
 Fasta que fuera llegado:  
 Con muy crecido placer  
 Rodrigo lo habia abrazado,  
 Díjole: – Martin Pelaez,  
 Vos sois bueno y esforzado,  
 Non sois tal que merezcáis  
 De hoy mas conmigo sentaros,  
 Asentáos con Alvar Fañez,  
 Que era mi primo hermano,  
 Y con estos caballeros,  
 Que son buenos y estimados,  
 Que los vuesos buenos fechos  
 Siempre serán bien mentados;  
 Séreis de ellos compañero,  
 Sentaros heis á su lado. –  
 De aquel dia en adelante  
 Fizo fechos muy granados  
 De esforzado caballero,  
 Bueno como ei maspreciado.  
 Aquí se cumplió el proverbio  
 Entre todos divulgado,  
 «Que el á buen árbol se arrima  
 De buena sombra es tapado.»  
 (ESCOBAR, *Romancero del Cid.*)

<sup>1</sup>De las últimas décadas del siglo XVI, aunque afecta lenguaje antiguo.

841.

## AL MISMO ASUNTO. – CXVIII

*(Anónimo.)*

Por la mano prende el Cid,  
No con rigor ni con saña,  
Al jóven Martin Pelaez  
Que fuyó de la batalla,  
Y por mejor reprendelle  
De su cobardía mala,  
Le siente á su mesa y dice  
Con amorosas palabras:  
– Yantemos en uno juntos,  
Que non he sabor ni gana  
Que yantedes con los grandes,  
Que han ganado con su espada;  
Yantad en esta escodilla,  
Que el uno al otro se llama,  
Yo por no ser bueno os quiero  
A mi lado y á mi estancia:  
Los que allí con Alvar Fañez  
Con él se asientan y yantan,  
Ganaron con sus proezas  
La mesa y perpertua fama.  
Con la sangre de enemigos  
Es bien lavar nuestras manchas,  
Que en el honor han caido,  
Rindiendo la vida y almas  
Vergoñosa vida atiende  
Aquel que valor le falta,  
Magüer que haya su hacienda  
De los mejores de España.  
Miémbresevos de los fechos  
Pasados que ha fecho en armas  
Mi amigo Pedro Bermudez,  
Y cuán bien su espada talla.  
Aguisémonos de guisa  
Que ninguno tuerto faga,  
Ni los moros valencianos  
Puedan afrentar sus lanzas.  
Facer lo que home es tenudo,  
De toda culpa descarga,  
Porque allí no hay fallimiento  
De lo que la honra encarga. –

Esto dicho, el Cid callóse,  
Y la comida acabada  
Mandó tocar las trompetas,  
Y que se pongan en armas,  
Y los valencianos  
Con las gentes asturianas  
Traban una escaramuza  
Encendiendo nueva saña.  
Corrido Martin Pelaez  
De las pasadas palabras  
Fizo cosas aquel dia,  
Que al Cid admiran y espantan  
Tanto, que aquel vencimiento,  
A Martin Pelaez se daba.  
Los moros su nombre temen,  
Con que ganó lauro y palma.

(MADRIGAL, *Segunda parte del Romancero General, etc.*)

## ROMANCE VEINTICINCO

Pavor de los condes de Carrión  
 Acabado de yantar,  
 la faz en como la mano,  
 durmiendo está el señor Cid  
 en el su precioso escaño.  
 Guardándole están el sueño  
 sus yernos Diego y Fernando,  
 y el tartajoso Bermudo,  
 en lides determinado.  
 Fablando están juglerías,  
 cada cual por hablar paso,  
 y por soportar la risa  
 puesta la mano en los labios,  
 cuando unas voces oyeron  
 que atronaban el palacio,  
 diciendo: "¡Guarda el león!  
 ¡Mal muera quien lo ha soltado!"

No se turbó don Bermudo;  
 empero los dos hermanos  
 con la cuita del pavor  
 de la risa se olvidaron,  
 y esforzándose las voces,  
 en puridad se hablaron  
 y aconsejéronse aprisa  
 que no fuyesen despacio.  
 El menor, Fernán González,  
 dio principio al fecho malo;  
 en zaga al Cid se escondió,  
 bajo su escaño agachado.  
 Diego, el mayor de los dos,  
 se escondió a trecho más largo,  
 en un lugar tan lijoso,  
 que no puede ser contado.

Entró gritando el gentío  
 y el león entró bramando,  
 a quien Bermudo atendió  
 con el estoque en la mano.  
 Aquí dio una voz el Cid,  
 a quien como por milagro  
 se humilló la bestia fiera,  
 humildosa y coleando.  
 Agradecióselo el Cid,  
 y al cuello le echó los brazos,  
 y llevólo a la leonera



faciéndole mil falagos.  
Aturdido está el gentío  
viendo lo tal; no catando  
que entrambos eran leones,  
mas el Cid era el más bravo.  
Vuelto, pues, a la su sala,  
alegre y no demudado,  
preguntó por sus dos yernos  
su maldad adivinando.

—Del uno os daré recaudo,  
que aquí se agachó por ver  
si el león es fembra o macho.

Allí entró Martín Peláez  
aquel temido asturiano,  
diciendo a voces: —¡Señor,  
albricias, ya lo han sacado!  
El Cid replicóle: —¿A quién?  
Él respondió: —Al otro hermano,  
que se sumió de pavor  
do no se sumiera el diablo.  
Miradle, señor, dó viene;  
empero facéos a un lado,  
que habéis, para estar par dél,  
menester un incensario.

Agraviáronse los condes,  
con el Cid quedan odiados;  
quisieran tomar sobre él  
la deshonra de ellos ambos.

*Estando durmiendo el Cid, y guardándole el sueño sus yernos los condes con otros caballeros, entra donde estaban un leon escapado de su jaula. Túrbanse los condes y huyen, y se esconden vergonzosamente. Despierta el Cid, y con su voz amansa á la fiera. Buscan y encuentran los caballeros á los condes, haciendo mofa de su cobardía. Enojo del Cid.*

Acabado de yantar  
La faz en somo la mano,  
Durmiendo está el Señor Cid  
En el su precioso escaño.

Guardándole están el sueño  
Sus yernos Diego y Fernando,  
Y el tartajoso Bermudo  
En lides determinado.

Fablando están juglerías  
Cada cual por hablar paso,  
Y por soportar la risa,  
La mano en somo los labios,

Cuando unas voces oyeron  
Que tronaban los palacios,  
Diciendo: “¡Guarda el león!”  
¡Mal muera quien le ha soltado!”

No se turbó don Bermudo;  
Empero los dos hermanos  
Con la cuita del pavor  
De la risa se olvidaron.

Y esforzándose las voces,  
En puridad se fablaron,  
Y aconsejéronse apriesa  
Que no fuyesen despacio.

En menor, Fernan Gonzalez,  
Dió principio al fecho malo;  
Que cabe el Cid se escondió,  
Bajo su escaño agachado.

Diego, el mayor de los dos,  
Se escondió á trecho mas largo  
En un lugar tan lijoso,  
Que non puede ser contado.

Entró gritando la gente,  
Y el leon entró bramando,  
A quien Bermudo atendió  
Con el estoque en la mano.

Aqui dio una voz el Cid,

A quien como por milagro  
Se llegó la bestia fiera  
Humildosa y coleando.

Agradecióselo el Cid,  
Y al cuello le echó los brazos,  
Y volvióle á la leonera,  
Haciéndole mil falagos.

Aturdido está el gentío  
De ver lo tal no pensado;  
Que dambos eran leones,  
Pero el Cid era más bravo.

Vuelto pues a la su sala  
Alegre y no demudado,  
Preguntó por sus dos yernos,  
Su maldad adivinando.

Bermudo le respondió:  
"Del uno os daré recaudo;  
Que aquí se agachó por ver  
Si el leon es fembra o macho."

Aquí entró Martín Peláez,  
Aquel temido Asturiano,  
Diciendo á voces: "¡Señor,  
Albricias, ya le sacaron!"

Preguntó el Cid: "¿Á quien?"  
Y él respondió: "Al otro hermano,  
Que se sumió de pavor  
Do no se sumiera un diablo.

"Catadle, Señor, do viene,  
Empero facéos á un lado;  
Que habréis para estar par dél  
Menester un encensario."

Desenjaularon al uno,  
Meten al otro del brazo,  
Manchados de cosas malas  
De boda los ricos paños.

Vestido de lana el Cid,  
Á uno y á otro está mirando,  
Reventado por hablar,  
Y por callar reventando.

Al cabo soltó la voz  
El soberbio castellano,  
Y los denuestos les dijo  
Que vos contaré de espacio.

("Romances históricos", en *Romancero castellano; ó, Colección de antiguos romances populares de los españoles, publicada con una introducción y notas*; Antonio Alcalá-Galiano y Georg Bernhard Depping (eds.). pp. 222-224)

### Fragmento del episodio del *Cantar de mio Cid* con el león

En Valencia con los suyos vivía el Campeador;  
 con él estaban sus yernos, Infantes de Carrión.  
 Un día que el Cid dormía en su escaño, sin temor,  
 un mal sobresalto entonces, sabed, les aconteció:  
 Escapóse de una jaula, saliendo fuera, un león.  
 Los que estaban en la Corte sintieron un gran temor;  
 recogieron sus mantos los del buen Campeador,  
 y rodean el escaño en guarda de su señor.  
 Allí Fernando González, Infante de Carrión,  
 ni en las salas ni en la torre donde esconderse encontró;  
 metióse bajo el escaño, tan grande fije su pavor.  
 Diego González, el otro, por la puerta se salió  
 diciendo con grandes gritos: -¡Ay, que no veré Carrión!  
 Tras la viga de un lagar metióse con gran temor;  
 todo el manto y el brial sucios de allí los sacó.  
 En esto que se despierta el que en buen hora nació;  
 de sus mejores guerreros cercado el escaño vio:  
 -¿Qué pasa aquí, mis mesnadas? ¿Qué queréis? ¿Qué aconteció?  
 -Es que, mi señor honrado, un susto nos dio el león.  
 Apoyándose en el codo, en pie el Cid se levantó:  
 El manto se pone al cuello y encaminóse al león.  
 La fiera, cuando vio al Cid al punto se avergonzó;  
 allí bajó la cabeza, y ante él su faz humilló.  
 Nuestro Cid Rodrigo Díaz por el cuello lo tomó,  
 y lo lleva de su diestra y en la jaula lo metió.  
 A maravilla lo tiene todo el que lo contempló.  
 Volviéronse hacia la sala donde tienen la reunión.

Por sus dos yernos Rodrigo preguntó, y no los halló;  
aunque a gritos los llamaban, ni uno ni otro respondió,  
y cuando los encontraron, los hallaron sin color.  
No vieseis allí qué burlas hubo en aquella ocasión;  
mandó que tal no se hiciese nuestro Cid Campeador.  
Sintiéronse avergonzados Infantes de Carrión;  
fiera deshonra les pesa de lo que les ocurrió.

(Cantar Tercero, vv. 2278-2314)