

Público y parodia en la *Mojiganga del Cid*

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

Conservada en un manuscrito de la segunda mitad del siglo XVII y en un *codex descriptus* del siglo XIX,¹ es esta *Mojiganga del Cid* una excelente muestra de la condensación e intensificación de mecanismos de comicidad que caracteriza a los géneros dramáticos breves. Por su desarrollo, se encuentra más cerca de la mojiganga dramática que de la mojiganga parateatral;² su núcleo es el tratamiento antiheroico de un esquema argumental bien conocido por el público merced a las *Mocedades del Cid* (Valencia, 1618) de Guillén de Castro y a la

¹ Ms. Biblioteca Nacional de Madrid, 14518¹¹. El texto que transmite el manuscrito decimonónico 46679 conservado en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, y que edita Javier Huerta Calvo (*Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 341-353), no es sino una copia decimonónica del manuscrito de la Biblioteca Nacional, según consta por la fidelidad de la copia y la inclusión de numerosas *lectiones faciliores*; por ejemplo, en teruel *Madrid*] con Teruel *Barcelona* (v. 19); acabando de hantar *Madrid*] acabando de cantar *Barcelona* (v. 23); vna pisa de patadas *Madrid*] una frisa de patadas *Barcelona* (v. 68); etcétera. Cito por el manuscrito de la Nacional, en paleografía estrecha, pero aprovecho la numeración de los versos según la transcripción que hace Foulché-Delbosc bajo el pseudónimo de Alfonso Serrano (*Revue Hispanique*, 43, 1918, pp. 470-484).

² “Las mojigangas parateatrales son la suma de una serie de módulos generalmente duales, en los que sólo existe disfraz y lenguaje escrito en el mote. Las teatrales se sitúan de lleno en el terreno de la representación al establecer una acción conjunta y dialogada, aunque ésta incorpore referencias y aun tipos de la parateatral” (María Luisa Lobato, “Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Rodopi, Amsterdam - Atlanta, 1989, t. 2, pp. 575-576).

pronta descendencia que ésta tendría en *Le Cid* de Corneille de 1637 y en *El honrador de su padre* (Madrid, 1658) de Diamante, refundición hábil de las dos anteriores, y hasta la comedia burlesca de Jerónimo Cáncer, representada el martes de carnestolendas de 1673.³ Así, nuestra *Mojiganga del Cid* forma parte de lo que Antonio Tordera define como “refundición” o “reescritura de tradiciones literarias ilustres”⁴ y que Catalina Buezo llama “mojiganga entremesada burlesca de asunto histórico-literario”,⁵ en el mismo tono de la casi gemela *Doña Jimena Gómez* de Simón de Samatheo, representada en la fiesta de Corpus de 1692.⁶

Como sucede con otras obras del género compuestas para fiestas de Corpus, ya como entrada o ya como colofón de un auto o de una obra más larga,⁷ el tiempo destinado a la representación invitaba a condensar los momentos cómicos. Esto, sin olvidar que las piezas inspiradas por un esquema argumental conocido estarían sujetas a un continuo proceso de *abreviatio*, con lo que estructuralmente terminaban convertidas en piezas con argumento de comedia abreviada, intensificando sus momentos climáticos y aligerándolas en lo posible de aquellos que servían de enlace entre una cúspide dramática y la siguiente. Esto terminaría siendo benéfico para la mojiganga, al favorecer una comicidad constante basada en el tratamiento antiheroico de dicho argumento depurado. Así conviven, en una misma representación relativamente breve, equívocos escénicos como el de una Jimena que amenaza al rey con ejecutar un baile de locos al son de “que no teneis bos calzas coloradas / que no teneis bos calzas como yo” (vv. 210-215) o el de un rey de mojiganga que sale a escena con música de matachines (vv. 157-160); intercambio paródico de remoquetes entre el conde Lozano y Diego Láinez que termina en una rebatiña de barbas (vv. 294-308); alusiones chuscas al espacio material de la representación que rompen con la ilusión dramática, como el del conde Lozano cuando luego de morir anuncia que “pues muero por temerario / me entrare en

³ Véase Christoph Rodiek, *La recepción internacional del Cid*, versión española de Lourdes Gómez de Olea, Gredos, Madrid, 1995, pp. 130-149 y 183-227.

⁴ Antonio Tordera, “Historia y mojiganga del teatro”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, CSIC, Madrid, 1987, p. 269.

⁵ “Del entremés burlesco a la mojiganga”, en Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.), *op. cit.*, p. 565.

⁶ En el ms. 46680 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. No he podido ver este manuscrito, pero según nota de Cotarello transmitida por Catalina Buezo, la *Mojiganga del Cid* y *Doña Jimena Gómez* no difieren entre sí más que por la adición de un baile en la última (*ibid.*, p. 564, nota 20).

⁷ Datos sobre la representación de mojigangas teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700) en María Luisa Lobato, art. cit., pp. 569-575.

el bistuario / no salgan los metemuertos” (vv. 127-129) o el rey que al anuncio de la llegada de Jimena responde “entre mui en ora buena / porque a faltado Ximena / mucho tiempo del tablado” (vv. 191-193); etcétera. La dependencia argumental subraya, sin embargo, una comicidad fundada en la configuración antiheroica de personajes, acciones, situaciones, textos y que, como ha hecho Christoph Rodiek⁸, puede considerarse bajo el signo de la parodia como estrategia dominante. Así, se parodian convenciones del teatro en general, como cuando el conde Lozano, interpretado por un vejete, se esconde bajo la cama, acción que suele corresponder al galán;⁹ pero también personajes del esquema argumental —el rey es un rey de mojiganga, Rodrigo es un bravucón buscapleitos, Jimena accede a casarse por “catorze maravedis” (v. 242)—, sazonzando unos y otros con la parodia de los mismos textos que transmiten dicho esquema argumental: el *Romancero del Cid* de Juan de Escobar o las *Mocedades* de Castro. La nómina de textos recordados en la mojiganga ciertamente es alta: podemos hablar de unos treinta *loci* en los poco más de 350 versos que la componen, entre citas de los ya mencionados *Romancero del Cid* y *Mocedades*, pero también de otros romances (el “Mira Zaide que te aviso...” de Lope, el “En el baile del ejido...” de Góngora) y del amplio repertorio de la lírica popular y del refranero.

Quien habla de parodia en el teatro del siglo XVII como estrategia cómica, sin embargo, habla de una estrategia riesgosa, siempre que el efecto jocoso de tal parodia parecería depender de la debida identificación de la fuente y su conocimiento. Es sabido que la parodia incluye a quien conoce el texto parodiado (el hipotexto) y excluye a quien no. El chiste paródico, sin duda, demanda la complicidad del público y confía en la existencia de un conjunto de referencias literarias compartidas por ese público que idealmente, al menos, se convertiría en una *comunidad discursiva*.¹⁰

⁸ Rodiek, *op. cit.*, pp. 156-164.

⁹ También Monteser, por ejemplo, sugiere en su comedia burlesca de *El caballero de Olmedo* la inversión de papeles (véase Carlos Mata Induráin, en su estudio introductorio a *El Rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, Madrid - Frankfurt am Main, 1998, p. 12).

¹⁰ La relación pragmática entre la ironía y las comunidades discursivas, por ejemplo, ha sido estudiada por Linda Hutcheon en su libro de 1994. Ahí, definía dichas comunidades en los siguientes términos: “just as Thomas Kuhn defined scientific communities by a sharing of a ‘constellation of beliefs, values, techniques’, so I want to define these ‘discursive communities’ in general by the complex configuration of shared knowledge, beliefs, values, and communicative strategies” (*Irony’s Edge, The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London - New York, 1994, pp. 91-92).

Hay que confesar que si esto fuese cierto al cien por ciento, bastaría un estudio de las parodias en comedias burlescas, mojigangas teatrales paródicas y otros textos semejantes para hacernos una idea muy precisa de la cultura literaria popular del hombre promedio del XVII o, al menos, de la cultura de la *comunidad discursiva* que frecuentaba estas manifestaciones teatrales. Si esto fuese cierto al cien por ciento, pero no lo es. El autor de comedias o de piezas breves pocas veces escribió para un público homogéneo, refrendando por el contrario la idea moderna de que “el espectáculo teatral áureo era múltiple y variado, elitista y popular, culto y pedestre, religioso y secular”.¹¹ A menudo, el autor de una mojiganga como la del Cid pensó en un público más amplio que el de sus amigos, conocedores como él de las referencias específicas, y libró al espectador de la pesada carga que significaría tener disponibles en la memoria los hipotextos de los chistes. Así, la mayor parte de los equívocos que involucran otros textos se construyen más apoyados en el juego escénico que en el juego paródico entre textos, de modo que tal vez tengamos que dejar de pensar que se trata de “parodias convencionales”. Veamos algunos ejemplos.

Luego que la “Música 4” ha cantado aquello de “Vaya de baile, vaya de chanza / baya vaya, y empieze la mogiganga” (vv. 1-2) para dar inicio a la obra, se confía a la voz del músico solo el romance primero de la compilación de Juan de Escobar, según la edición de Alcalá de 1612 o de algún descendiente de ésta, para poner al público en antecedentes del tema de la mojiganga:

Airado diego lainez
de la mengua de su casa
fidalga, rica, y antigua
antes de yñigo abarca
llorando sale al tablado
diçiendo con tristes ansias
(vv. 3-8)

Un cotejo con la tradición de este romance previa a la compilación de Escobar (y me apoyo para ello en la edición crítica de dicho romancero que actualmente preparo) arroja información importante. Aunque la versión conservada de la mojiganga no coincide con ninguna impresa previamente (la lección “Airado diego lainez” es una innovación de “Cuidando Diego Láinez”, por ejemplo),

¹¹ José María Ruano de la Haza, “Espectáculos teatrales, Siglos de Oro”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999, p. 42.

las lecciones de los versos citados se aproximan más a las lecciones conservadas en la rama á de la tradición (integrada por los testimonios de *Flor de varios romances, novena parte*, Madrid, 1597, f. 133v, fuente del romance en las sucesivas ediciones del *Romancero del Cid* de Escobar) que a los de la rama â (integrada por dos pliegos sueltos, uno de la colección Morbecq, núm. 29, f. 1r, y otro de la Biblioteca Universitaria de Pisa, núm. 15, f. A2r, y las subsiguientes ediciones del *Romancero general*, Madrid, 1600, f. 362; Valladolid, 1602, f. 358r; Madrid, 1604, f. 360v);¹² la similitud entre la lectura de “antes de yñigo abarca” de la mojiganga apunta, como ya dije, a alguna edición del *Romancero del Cid* derivada de la edición aumentada de Alcalá, 1612. Esto garantiza que el autor de nuestro texto aprovechó, ya sea a la lectura o al hilo de la memoria, el *Romancero del Cid* y que, efectivamente, hubo de consultarlo o conocerlo al dedillo. Garantiza también, volviendo al tema de la parodia, que no interesaba a nuestro autor parodiar el texto, toda vez que las modificaciones de los versos incorporados no modifican el tono del romance en éste y en los demás casos en los que el autor ha incorporado algunos versos del *Romancero*. Como ya ha estudiado Rodiek, “la función de las alusiones a los romances consiste especialmente en activar en el público una serie de expectativas que se ven frustradas drásticamente, a veces grotescamente con el desarrollo de la acción”.¹³ El núcleo cómico en realidad depende de las expectativas que ha creado el músico solo al recitar este romance, probablemente en el tono serio que sería natural en el caso de romances de tema épico, y que frustra la salida al tablado de Diego Laínez cantando

ay que me muero
 ai que me matan
 ai que las pulgas
 me pican y saltan

(vv. 9-12)

Como puede verse, la comicidad no se sostiene en la relación hipotexto-texto paródico; el eje alrededor del cual gira la carcajada está dado por la propia mojiganga y este juego de expectativas frustradas, respaldado en apoyos escénicos

¹² Las variantes en los cuatro primeros versos son v. 2 en la mengua á] por las menguas â / v. 3 rica á *Pliegos Pisa, Romancero general 1600, 1604*] noble *Pliegos Morbecq, Romancero general 1602* / v. 4 Iñigo Abarca *Romancero del Cid 1612*] Yñigo Abarca *Pliegos Morbecq* Nuño y Abarca *Flor de varios romances* Yñigo y Abarca *Pliegos Pisa, Romancero general 1600, 1602, 1604* Iñigo, y Abarca *Romancero del Cid 1605*.

¹³ Rodiek, *op. cit.*, p. 159.

como el cambio brusco de la melodía del romance a la melodía que acompañaría los pentasílabos de Diego Laínez.

Cuando llegamos a otro lamento, en este caso el de Jimena, llama la atención el *incipit*:

arrastrando luengos lutos
a buestras plantas señor
llego rabiando de pena
y riendo de dolor
(vv. 194-197)

Este primer verso de “Arrastrando luengos lutos” recuerda inmediatamente el romance “Sentado está el señor Rey” de Liñán de Riaza, publicado por primera vez en la *Séptima parte de flor de varios romances* (Madrid, 1595, ff. 1r-2v), en el *Romancero general* y, con censuras importantes, en el *Romancero del Cid* (Alcalá, 1612, ff. 14r-15r). Este verso se conserva en todas estas versiones y, por añadidura, en las *Mocedades del Cid*, puesto en labios de Diego Laínez. En la tradición del Romancero, el luto se atribuye a los escuderos de Jimena y no funciona como *incipit* del romance:

Sentado esta el señor Rey
en su silla de respaldo
de sus gentes mal regidas
desauenencias juzgando,
dadiuoso, y justiciero,
premia al bueno, y pena al malo,
que castigos y mercedes
hazen seguros hidalgos,
y arrastrando luengos lutos
entraron treinta hidalgos,
escuderos de Gimena,
hija del conde Loçano
(*Séptima parte de flor de varios romances*, 1r)¹⁴

¹⁴ Cito por la edición facsímil en *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600), IX, *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos recopilados por Francisco Enríquez* (Madrid, 1595), ed., notas e índice por Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1957.

En las *Mocedades*, también son los escuderos los enlutados, pero con la diferencia que el verso de “arrastrando luengos lutos” va a la cabeza del parlamento de Diego Láinez, lo que subraya su dramatismo en la construcción escénica:

Diego Láinez Arrastrando luengos lutos,
 entraron de cuatro en cuatro
 escuderos de Jimena,
 hija del conde Lozano.
 (*Mocedades del Cid*, vv. 1721-1724)¹⁵

La mera identificación de los hipotextos por un público sagaz no resulta, en sí misma, el necesario percutor de la risotada. El atribuir los lutos a Jimena sólo es un cambio ligero de perspectiva: mientras éstos se le concedían de forma indirecta mediante una sinécdoque en el romance y en la comedia, en la mojiganga le son atribuidos de forma directa. Es difícil ver aquí una provocación a la risa. En realidad, el humor está otra vez en el juego escénico: mientras Jimena misma se declara “arrastrando luengos lutos”, sabemos por un parlamento anterior que Jimena va vestida de colorado (“Sacadme por mas dolor / mi bestido colorado / que el bestido del criado / dize quien es el señor”, vv. 142-145), lo que se recuerda en la didascalia del propio lamento (“Sale Ximena bestida de colorado”). El público de la mojiganga podría reconocer la filiación del lamento de Jimena con su correspondiente en las *Mocedades* o en el *Romancero*, pero esto no era obligado. Si faltaba esta referencia, la risa estaba garantizada otra vez por la incongruencia ridícula entre la gravedad y la referencialidad del texto dramático (“arrastrando luengos lutos”) y la festiva interpretación escénica del texto espectacular (“Ximena bestida de colorado”).

En el caso de otros *incipit* prenotados, como el del romance “En el baile del ejido, / nunca Menga fuera al baile” de Góngora, resulta difícil otra vez establecer una relación paródica en el sentido estricto del término. En la mojiganga, Láinez cuenta a Rodrigo cómo el conde Lozano le “sentó la mano / en el rostro” (vv. 42-43), cantando el *incipit* del romance gongorino a dos voces, alternando verso y verso:

¹⁵ Cito por Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. de Stefano Arara, est. prel. de Aurora Egido, Crítica, Barcelona, 1996 (*Biblioteca Clásica*, 59).

Lainez. qual si yo fuera un peraile
 me saco el conde atrebido
 en el baile del exido—*canta*
Zid. nunca menga fuera al baile
 (vv. 44-47)

En realidad, tampoco en este recurso musical puede verse una simple parodia del texto gongorino. Aquí, el *incipit* funciona como una alusión al núcleo argumental del romance, banalizando la pérdida del honor de Diego Laínez al compararla con los corales y lo que estos mismos sugieren chuscamente (hay que recordar la anécdota: Menga va al baile del ejido y en éste pierde sus corales). Si en el tratamiento heroico del esquema argumental Diego Laínez pierde su honor, en esta versión antiheroica se le compara con Minguilla que pierde sus corales. No hay parodia del hipotexto, sino cita y recuerdo con el propósito de degradar al personaje. Daba lo mismo si el público estaba o no en antecedentes de lo que contaba el romance; de hecho, me atrevería a decir incluso que el conocimiento de dicha información tampoco era condición para lograr un efecto cómico. No hay que olvidar que la risa es plural y, dentro de un espectáculo como el teatral, también social. No habría de extrañar que mientras una parte del público pensara en el romance gongorino, la otra sencillamente riera por el sorpresivo cierre musical romanceril de un parlamento serio sobre el honor del padre. El cambio brusco de los parlamentos de los actores a la ejecución cantada del romance, con el respaldo de los músicos, representaría ya una evidente incongruencia cómica que bien merecería celebrarse con una risotada.

La parodia textual en sentido estricto hay que buscarla en algunos pocos cantares que, por verdaderamente populares, podían manipularse sin temer la incomprensión de una comunidad discursiva extensa y heterogénea, como parece haber sido el público del teatro del XVII. Un ejemplo es el cantarillo tradicional de juego de bodas:

Arrojóme las naranjitas
con las ramas de blanco azahar;
arrojómelas y arrojéselas
y volviómelas a arrojar.¹⁶

¹⁶ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, con la colaboración técnica de J. A. Bickford y K. Kruger-Hickman, Castalia, Madrid, 1987, núm. 1622 abc y *Cancionero tradicional*, ed. de José María Alín, Castalia, Madrid, 1991, núm. 442.

En la mojiganga, este cantar sufre un travestimiento burlesco¹⁷ radical: mientras riñen Diego Láinez y el recién resucitado conde Lozano, en papel de vejete, éste último arranca las barbas de Láinez y, ante la orden del rey de devolverlas, empiezan a cantar alternadamente los personajes, apoyando la canción con el ir y venir entre ambos de las mencionadas barbas, y rematan todos acompañados de los músicos:

Láinez	arjomelas
Conde.	y arojeselas
Láinez.	y bolbiomelas arojar
Todo 4.	Arojomelas y arojeselas y bolbiomelas arojar

(vv. 305-308)

La popularidad de este cantar está fuera de toda duda. Aparte de las varias versiones que se conservan, hay que contar las versiones paródicas que se conocen por el teatro de Tirso (en *Antona García*: “Yo, como la vi burlar / las manos le así y beséelas, / y apartómelas y apartéelas / y volviómelas a apartar”) o en Lope (en *Entre bobos anda el juego*) o alguna otra vuelta a lo divino en los *Pastores de Belén*.¹⁸ No es de extrañar que aquí se travestiera sin reparo dicho cantarcillo de bodas, cambiando las naranjitas por barbas de los personajes y a los dos amantes por un vejete y un barba que acaban de reñir en escena.

El análisis cuidadoso de la incorporación de materiales ajenos a la mojiganga comprueba, como vemos aquí, dos fenómenos al menos. El primero, obviamente, es la intuición general de que los mecanismos paródicos en teatro sólo pueden considerarse tales a condición de extender el sentido de parodia. Conviene, con este propósito, abandonar definitivamente el paradigma basado en la relación hipotexto-texto paródico, una vez comprobado que no resulta dominante. La parodia en teatro sólo cobra su valor por la confluencia de todas las otras estrategias no argumentales que dieron vida al texto dramático. La paro-

¹⁷ Para Gérard Genette, el travestimiento burlesco consiste en “transcribir en estilo vulgar un texto noble cuya acción y personajes se conservaban, con sus nombres y sus cualidades originales, de modo que la ‘disconveniencia’ o discordancia estilística se establecía precisamente entre la nobleza conservada de las categorías sociales (reyes, príncipes, héroes, etc.) y la vulgaridad del relato, de los discursos pronunciados y de los detalles temáticos presentes en uno y en los otros” (*Palimpsestos*, tr. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 175).

¹⁸ José María Alín, *Cancionero tradicional*, p. 291.

dia, como queda demostrado en el estudio de la mayor parte de los equívocos paródicos en esta *Mojiganga del Cid*, depende fuertemente para el cumplimiento de su propósito cómico de la presencia de juegos escénicos que respalden el juego intertextual. La intertextualidad por sí misma no es graciosa dentro del discurso teatral.

El segundo fenómeno está relacionado con el público. La naturaleza rica y heterogénea de la comunidad discursiva del siglo XVII que asiste al teatro palaciego o al de la ciudad fue bien conocida de los escritores de comedias y géneros menores, y poco confiaron en la complicidad de estas masas, sin atreverse siquiera a parodiar ninguno de los textos del *Romancero del Cid*, por ejemplo, que circuló en 18 ediciones entre 1605 y 1682, número sorprendente para su época. Sin duda, la prudencia era la mejor manera de proceder en estas obras cómicas si se quería respetar la poética de la pieza breve paródica y, al mismo tiempo, el contrato de comunicación tácitamente establecido con este público. Bien era verdad que “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”, y hablarle en necio no fue tarea menor, como hemos visto.